La diseminación

Jacques Derrida

espiral/ensayo

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo a través de diversas ONGs.

Título original: *La dissemination*
Traducción: José Martín Arancibia

© Editions du Seuil
© de la traducción
Editorial Fundamentos, todos los derechos en lengua española
Caracas 15. 28010 Madrid
☎ (91) 319 9619. Fax (91) 319 5584

Primera edición, 1975
Séptima edición, 1997

ISBN: 84-245-0145-4
Depósito Legal: M- 33560 – 1997

Impreso en España. Printed in Spain
Impreso por Omagraf, S.L.

Diseño cubierta: Diego Lara

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

LA DISEMINACION

Primera versión publicada en *Critique* (261-262), 1969. La redacción de la revista la hacía preceder de una nota que reproducimos ahora: «el 'presente' ensayo no es más que un tejido de 'citas'. Algunas van entre comillas. Generalmente fieles, las que han sido tomadas de *Números*, de Philippe Sollers, se escriben, salvo excepción, a la vez en cursiva y entrecomilladas. N. D. L. R.».

I

no tanto
que no enumere
sobre alguna superficie vacante y superior
el choque sucesivo
sideralmente
de una cuenta total en formación

Tal otra enumeración, decididamente escrita, se mantendría empero indescifrable.

Es una pregunta que planteamos, sabiéndola, salvo que sea ya más lejos y más tarde repetida, aún ilegible, como piedra de espera. Y que, en ángulo, podrá, por suerte o por recurrencia, recibirla con algunas señales depositadas.

I. El desencadenamiento

> Desencadenamiento, *s. m.* 1. Puesta en marcha automática de un mecanismo. 2. Todo dispositivo que, por su posición, detiene o deja producir el movimiento de una máquina. 3. Acción de ponerle en la posición que permite andar a la máquina.
>
> Desencadenar, *v. a.* 1. Alzar el pestillo de una puerta para abrirla... 2. **Operar el** desencadenamiento. R. En la Baja Normandía, se dice popularmente por: hablar. «Ha estado una hora sin desencadenar» (sin despegar los labios).
>
> *Littré.*

Los *Números* se enumeran, se escriben y se leen. Ellos mismos, por ellos mismos. Mediante lo cual se re-marcan de inmediato, nueva marca de lectura que debe suscribir su programa.

Texto notable por el hecho de que (aquí ejemplarmente) el lector no podrá elegir nunca en él su sitio, ni tampoco el espectador. El sitio en todo caso le resulta insostenible frente al texto, fuera del texto, en un lugar en que podría prescindir de tener que escribir lo que leyéndolo le parecería *dado, pasado,* donde estaría ante algo *escrito ya.* Teniendo que poner en escena, es puesto en escena, se pone en escena. El relato a partir de entonces se dirige al

cuerpo del lector que es puesto en escena por las cosas. «Así, pues», al escribirse, el espectador puede menos que nunca escoger su sitio. Esa imposibilidad —ese poder también del lector escribiéndose— desde siempre trabajaba el texto en general. Abriendo aquí, limitando y situando toda lectura (la vuestra la mía), héla aquí, *por fin en esta ocasión*, mostrada: como tal. Mediante determinada composición de superficies vueltas del revés. Mediante una puesta en escena material exacta.

O más bien, puesto que la muestra aquí y el «como tal» del fenómeno no rigen ya en última instancia, son maniobrados como función inscrita y pieza dependiente, héla aquí en esta ocasión por fin no mostrada, sino montada. En una maquinaria implacable, con «una prudencia consumada y una lógica implacable».

Montada: no en una maquinaria en esta ocasión por fin visible, sino en un utillaje textual que deja sitio, hace sitio, sólo a una de sus cuatro series de superficies, en el momento de la visibilidad, de la superficie como en-frente, de la presencia cara a cara, calculando así la abertura, censando el fenómeno, el ser-en-persona, en-carne-y-huesos, en un teatro que cuenta esta vez con lo no-representable y,

«Lect.
o
cada término
ocultando y mostrando
páginas] TEATRO...
a favor del LIBRO
modernizado el conjunto

. . . . . .

según el Drama...», que no se agota ni en la pre-

sentación ni en la representación de cualquier cosa, aunque practique también su posibilidad y enuncie además su teoría. Con un único y, aunque muy diferenciado, solo movimiento.

En esta ocasión por fin. «En esta ocasión por fin» no quiere decir que se realice finalmente, de golpe —de escritura o de dados— lo que oscuramente debía desde siempre buscarse. Nada resulta más ajeno que el encadenamiento finito-infinito de esos números a alguna escatología sobre todo de la literatura o por la literatura. Se asiste, en cambio, a la puesta generalizada entre paréntesis de la literatura, del texto supuestamente literario: simulacro con el que, al mismo tiempo, la literatura se pone en juego y entra en escena.

«En esta ocasión», ya se ha podido leer, se entrega expresamente como la multiplicidad —totalmente intrínseca— de un acontecimiento que no es ya un acontecimiento, puesto que su singularidad se desdobla de principio en juego, se multiplica, se divide y se descuenta, ocultándose inmediatamente en un «*doble fondo*» ininteligible de no-presencia, en el momento mismo en que parece producirse, es decir, presentarse.

Puesto que comienza por repetirse, semejante acontecimiento tiene en primer lugar la forma del relato. Su primera vez tiene lugar varias veces. De las que una, entre otras, es la última. Numerosa, plural en cada punto (punto de sujeto, punto de objeto, punto de cosa) esa primera vez ya no es más de aquí, ya no tiene más aquí, rompe la complicidad de pertenencia que nos liga a nuestro hábitat, a nuestra cultura, a nuestra raíz simple. «En *nuestro* país, dijo Alicia, no hay más que un día al mismo

tiempo.» Hay que pensar que el extranjero se aloja en la repetición.

«*1. ... Aire / / A causa de una palabra dicha en otra lengua, acentuada, repetida, cantada —y en seguida olvidada—, yo sabía que un nuevo relato se había desencadenado. ¿Cuántas veces había pasado lo mismo?*»

El relato que parece desencadenarse así —por primera vez, pero innumerable— se pone entonces a funcionar según modalidades que afilian la muerte a la (metáfora de la) maquinaria textual en que finalmente

«4.92. (*... todo desaparece ante ese volumen, ese funcionamiento sin pasado, sin cuerpo... Todo está perdido y nada está perdido, os encontráis sin nada pero más fuertes, llevados, limpiados, irrigados, cambiados y más muertos...*)»

Nacido en su primera vez de una repetición («*palabra... repetida...*»), el texto reproduce maquinalmente, mortalmente, cada vez «*más muerto*» y «*más fuerte*», el proceso de su desencadenamiento. Nadie entrará en esos parajes si tiene miedo de las máquinas y si cree aún que la literatura, el pensamiento quizá, debe, no teniendo nada que ver con ella, exorcizar a la máquina. Aquí la «metáfora» tecnológica, la tecnicidad como metáfora que lleva la vida a la muerte, no se añade como un accidente, un excedente, un simple exceso, a la fuerza viva de la escritura. Al menos hay que dar cuenta de la posibilidad de lo que viene aquí a inscribirse como excedente y que, en lugar de caer fuera de la vida o si se quiere cayendo allí, provoca los *Números*, despliega la «fuerza viva» dividiéndola, dejándole el sitio y la palabra. La rama y el desencadenamiento:

«*3. ... ... y ese juego me utilizaba como una figu-*

ra entre otras... la operación de que yo era objeto...»

«4. (... el texto se interrumpe, se repliega, deja volver a las voces como un registro sin fin — ...)»

«2. 10. ... igualmente yo sabía que se había puesto en marcha algo que ya no podría parar...».

«4. 12. (pues una vez introducidas las primeras proposiciones en el mecanismo, una vez decidido el programa mínimo y conectado a vosotros, nada va a quedar inmóvil, nada va a verse libre, evitado, oculto... Todo se repite y vuelve, se repite y vuelve de nuevo, y sois arrastrados en esa cadena de tierra y de aire, de fuego, de sangre y de piedra, estáis cogidos o cogidas en esas permutaciones desarregladas...) — »

«4. 16. (... Es evidentemente aquí lo que el mecanismo intenta decir, lo que la máquina quiere manifestar en su cambio, sin que haya que descifrar el relato, la interpretación que anula en su manera de ser, a cada momento y a la vez... Funcionamiento difícil de comprender en sus deslizamientos, sus cortes, sus aproximaciones, su ausencia de centro y de finalidad, su tejido ramificado de leyes) — »

«2. 18. ... Bastaba con estar conectado allí arriba a través de ella...»

«4. 20. (... El summum del efecto desencadenado cuando después de haber descubierto las tres superficies animadas os volvéis hacia la cuarta es, pues, de una violencia multiplicada...) — »

«3. 43. ... ... Nada podía resistir a la violencia así desencadenada...»

«2. 46. ... ... Lo que se abría en mi centro permanecía así sin nombre, amenazado y sin embargo cada vez más seguro, impulsando y desencadenando el miedo en el interior del miedo y al mis-

mo tiempo el alejamiento, el recomienzo global... Interrogante, volviendo a encontrar en el plano del tiempo los términos vivos como otros tantos gérmenes, había pues una envoltura que latía y yo era en su límite un muerto entre otros muertos que designaban su muerte a todos los cuerpos sueltos sobre la superficie viva en que se inscribe la muerte... Esa indicación podía presentarse simplemente: «para el futuro, rodeo por lo imperfecto» — pero se trataba sobre todo de una aguja, de un rayo mate que atravesaba directamente cada órgano, allá donde está necesariamente pegado a su propia explosión, conectada ésta directamente con el exterior...»

«2. 62. ... Los que, de nosotros, habían desaparecido, se señalaban sin embargo en el rendimiento, conservaban su lugar activo y difuso, y era la realidad política de la operación desencadenada, el lado por el que nada debía estar aislado, podía franquear el reborde cruzado...».

«4. 64. (... deslizándose así bajo la página, el oriente estaba allí al principio... vosotros mismos recobrados por la rotación por así decirlo histórica, remitidos a la aparición de las relaciones resumidas en la página, pero que desencadenan inmediatamente su hundimiento, la llegada de las nuevas fuerzas que traen en efecto la razón de la desigualdad de desarrollo...) — »

«4. 76. (... Todo eso pensado desde un retiro cada vez más activo, negro, sin pensamiento, sin sueño, y afluyendo desde el fondo del tejido en que cada rostro aparece directamente conectado a la utilización de los volúmenes, en el crisol en suma generalizado: ...»

Etcétera: pues todo en ese texto está generaliza-

do en suma. El *desencadenamiento* (que despega los labios del discurso, los dientes de la máquina, da la palabra al rostro, finge darle a ver de frente, cara a cara, mientras le arrastra simultáneamente a la enumeración *conectándole*, como se verá, al árbol de los números y de las raíces cuadradas) tiene lugar mucho más a menudo, en estadios mucho más numerosos. En ocasiones habrá, señalémoslo aquí en el vacío de un ángulo mudo e invisible de que aún se tratará, que resumir, que medir en una acumulación estadística de «citas» los efectos calculados y regularmente ritmados de una recurrencia. Como la exigencia de ese ángulo, tal acumulación resultará el único medio, no de presentar, sino de simular presentar el texto que, más que cualquier otra cosa, *se* escribe y *se* lee, presenta su propia lectura, presenta su propia presentación y hace la sustracción de esa operación incesante. Inscribiremos, pues —simultáneamente—, en los ángulos de los *Números*, en ellos y fuera de ellos, sobre la piedra que os espera, las preguntas que tocan a «este» texto, el estatuto de su relación con los *Números*, lo que finge añadir a ellos para mimar su presentación, su re-presentación y su resumen. Pues si los *Números* dan cuenta de sí mismos, ese texto —como todo lo que le toca— es ya o aún «aquel» texto. Igual que *Números* calcula y finge la presentación de sí, inscribe en general la presencia en un juego, del mismo modo lo que por ironía se llamaría aún «este» texto mima la presentación, comentario, interpretación, resumen o recensión de los *Números*. Simulacro generalizado, esta escritura que circula «aquí» en el entre-texto de dos ficciones, entre un supuesto primer texto y su supuesto comentario, quimera como la hubiera llamado el autor de esa *Mímica* cuya «idea» no es

ciertamente la que se cree, ni su ilustración: «La escena no ilustra más que la idea, no una acción efectiva, en un himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: avanzando aquí, rememorando allá, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente.* Tal actúa el Mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua sin romper la luna: instala, así, un medio, puro, de ficción.»

El espejo, tal como os verá, en que se leen los *Números* estará ciertamente roto, pero reflejará la rotura en una ficción intacta e ininterrumpida.

Si «este» momento de la ficción se refiere a sí, se interroga acerca de su poder e intenta su paso hacia el otro, no lo hará, pues, más que para estrecharse en el ángulo de las superficies de *Números,* sobre la línea de una abertura/cierre, puesto que un ángulo abre y cierra a la vez, en la entre-superficie de los espacios llenos y prescritos por los *Números.* En el lugar de la articulación de una superficie sobre la otra, es decir, de un tiempo sobre el otro. No es que el ángulo de la articulación sea un tema ausente o invisible. Es incluso, en los *Números,* insistente y azul, de un azul ilegible fuera de un sistema cromático deliberadamente distribuido. Es una «*noche*» que «*no era otra cosa que ese paso insistente, azul, de unos tiempos a otros, la torsión, por ejemplo, mediante la cual comunican entre sí sin re-señalarse el presente y el imperfecto...*» (1.5).

Arriesgadas en esa noche, apretadas en las rinconeras que relacionan decididamente las tres superficies del imperfecto con la única superficie del presente, nuestras inscripciones sobreañadidas no harán hecho más que re-señalar el paso en su propia nsistencia, repitiendo el cuadrado mediante el cie-

rre del ángulo, relajando ficticiamente el rigor del texto mediante la abertura de otra superficie de escritura futura, en el juego desencadenado de lo cardinal o gozne (*cardo*). Escritura de ángulo: ¿saliente, cóncavo, de reflexión? A falta de saber aún lo que eso habrá querido decir, presentemos «esta» escritura como *reobservación de ángulo*, toda línea quebrada.

Re-observamos así, tratándose de la lectura estadística esbozada ahora mismo, que se habrá autorizado en profundidad con el texto mismo: los *Números*, con una frecuencia querida, se afirman contemporáneos y habitantes de las «*ciudades — allí donde las máquinas mudas saben desde ahora leer, descifrar, contar, escribir y acordarse — ...*» «Nosotros habitamos en esta ciudad (ese libro)» *(Drama)*.

Para anunciar ese libro de la repetición que se refiere y se escapa a sí misma, para designar la extraña lógica que entonces se habrá articulado allí, «esta vez por fin» no designa, pues, la única realización final, sino también un desplazamiento y una ruptura, el sistema abierto de la repetición de las rupturas.

De donde, además, la imposibilidad de escoger su sitio y, sobre todo, de encontrarse en él. En la misma medida en que no la da a ver, no se contenta con decir la imposibilidad así montada. Esta no se declara únicamente como un *teorema*, incluso aunque a veces, en forma de enunciados lógico-matemáticos reinscritos (Hilbert, Frege, Wittgenstein, Bourbaki, etc.), su proposición latente es despertada a través del margen enorme y maldito de nuestra biblioteca doméstica (el Tao Te King, el Zohar, las mitologías mexicanas, india e islámica. Empédocles, Nicolás de Cusa, Bruno, Marx, Nietzsche, Lenin, Ar-

taud, Mao Tse-Tung, Bataille, etc.; y en otro margen, más interior o menos visible, borrado, Lucrecio, Dante, Pascal, Leibniz, Hegel, Baudelaire, Rimbaud y algunos más). Se practica.

¿Qué ocurre con esta práctica? Si producir es hacer marchar hacia la luz, llevar a la luz, desvelar, manifestar, esta «práctica» no se contenta con hacer o producir. No se deja regir por el motivo de la verdad cuyo horizonte *enmarca*, pues es con igual rigor contable de la no-produción, de las operaciones de anulación, de descuento y de cierto cero textual.

2. El dispositivo o marco

> «Son esos pesos y esas medidas, esos marcos, esos meridianos y esos horizontes artificiales los que, por su propia construcción, tienen un rigor general y absoluto, matemático.»

En el sistema de esa extraña práctica contable, el último responsable, el único contable, será nada menos que el lector, incluso el autor, a quien no habrá que nombrar, como se ha hecho durante un momento por concesión, obras y autores, *Números* pone en primer lugar del signatario el nombre en la sombra, «*en la columna de los números, los nombres en la sombra*» (4.52). No responde ya ante nadie, injustificable, una organización teatral en que los antiguos fantasmas denominados el autor, el lec-

tor, el director, el maquinista, el actor, los personajes, el espectador, etc., no tienen ya un lugar único, único y fijo (sala, escenario, pasillos, etc.) por ellos mismos a ellos mismos asignado, más que en la representación que de ello se hacen y de la que hay que dar razón. Allí es donde habrá tenido lugar, si tiene lugar, la historia, donde algo habrá sido visto, narrado, resumido como el sentido o la sustancia previa del libro.

Pero los *Números* desmontan esta representación, la desmontan como se desconstruye un mecanismo y como se desconcierta la seguridad de una pretensión. Igualmente, con ese gesto mismo le asignan un lugar determinado, una posición relativa en el movimiento general del dispositivo. En lenguaje clásico, ese lugar sería el del error y de la ilusión, de los que Spinoza y Kant demostraron por vías tan diferentes como se quiera, que no bastaba con tener conciencia de ellos para que dejen de actuar. La toma de conciencia es determinado efecto de escena. Podríamos, prudentemente, llevar la analogía más lejos aún, se trate de una ilusión necesaria de la percepción, de la estructura de la presentación sensible, o se trate de una ilusión transcendental que tiene lugar en la propia ley de la constitución del objeto, de la presentación de la cosa como objeto, como ser-frente-a mí.

En el *marco* del texto, uno de los lados del cuadrado, una de las superficies del cubo *representará* ese error no-empírico, esa ilusión transcendental. Más simplemente, representará; será la abertura de la escena representativa clásica. Representando la representación, la reflejará y la explicará en un espejo muy especial. La hablará, proferirá su discur-

so mediante una especie de «boca cuadrada», «olvido cerrado por el marco».

Habrá que contar sin tregua con esa ilusión estructural. Pero hay que observar aquí que no sobreviene como un error de aberración, un extravío incontrolable, una contingencia caprichosa del deseo. Es preciso, por el contrario, que sea de una necesidad inscrita *in situ,* en la organización global y el funcionamiento calculable de los lugares, para que el teatro finalmente sea cruelmente generalizado, para que ningún no-lugar le escape, para que ningún origen puro (de la creación, del mundo, del habla, de la experiencia, de todo lo que está presente en general) vigile la escena desde lo intacto de alguna abertura absoluta. Si una vez enmarcada, lo que se hace pasar por aperidad, elemento o acontecimiento de abertura, no es ya más que un efecto de apertura topológicamente asignable, nada entonces tendrá lugar que no sea el lugar.

Fuera. Todo regreso intentado hacia la intimidad indemne y propia de alguna presencia o presencia en sí tiene lugar en la ilusión. Porque la ilusión, como indica ya su nombre, es siempre un efecto de juego; luego porque tiene un teatro en que se establece determinada relación definida de lo irrepresentable con la representación. En fin, porque la totalidad del texto, como *Drama,* es de parte a parte puesta en juego, restituyendo potentemente la horizontalidad cuadrada de la página, del «damero que representa al tiempo», de ese «tablero de ajedrez invisible», en el volumen teatral de determinado cubo. En ese vencimiento con numerosas aristas, el que dice *yo* en el presente, en el acontecimiento denominado positivo de su discurso, no podría tener más que la ilusión del dominio. Al tiempo que cree

conducir las operaciones, en cada instante y a pesar suyo, su lugar —la abertura en el presente de quienquiera que cree poder decir *yo*, yo pienso, yo soy, yo veo, yo siento, yo digo (ustedes, por ejemplo, aquí, ahora)— es decidido por una tirada de dados cuyo azar desarrolla a continuación inexorablemente la ley. *Desencadenamiento:* abertura, más generalmente de una puerta, con una cerradura, un candado, llaves que a partir de ahora ya no hay que olvidar; y *marco:* inscripción de un cuadrado; abertura, pues, comprendida y reflejada en un cuadrángulo, abertura al cuadrado, cierto espejo singular, que os espera. La ciudad una vez más, con puertas y espejos, el laberinto:

«*1.17 ... E igual que uno se acerca de noche a una ciudad animada en torno a la cual no hubiera nada, igual que uno se encuentra por voluntad de una tirada de dados en una de las malas casillas del juego olvidado, igual que una combinación de cifras escogidas al azar abre tal o tal otra puerta blindada, así habría regresado yo a mi propia forma sin haber podido prever lo que me esperaba... El marco en que me encontraba era, desde luego, imposible de colmar si sólo se evocaban los millares de millones de relatos que se estaban desarrollando... los miles de millones de frases dichas, transmitidas o actuando fugitivamente en el proceso... Era un nuevo suplicio en segundo grado, que atravesaba a todos los habitantes vivos de esa época, abría la posibilidad de sus ojos y de sus palabras...*»

Y para que no pierdan el rastro de la llave, ni de cierto broche hacia el que se les conduce, detrás de un «*espejo negro*»:

«*3. 15. ... Diciendo también: «el palacio está provisto de cincuenta puertas. Se abren en los cua-*

tro lados en número de cuarenta y nueve. La última puerta no está sobre ningún lado y se ignora si se abre hacia arriba o hacia abajo... Todas esas puertas tienen una sola cerradura y no hay más que una pequeña cerradura para introducir la llave, y no está señalada más que por la huella de la llave...»

«3. 35. ... y de nuevo volví a encontrar la llave, y cada vez se repetía la misma sorpresa de descubrir cómo se anda y se sabe andar...»

La ilusión —dicho de otro modo, la verdad, de lo que parece presentarse como la cosa misma frente a mí, en la abertura completamente «natural» y sin tregua por sí misma regenerada de mi rostro o de la escena— no habrá, pues, sido más que el efecto de lo que a menudo se denomina «*dispostivo*» (*«dispositivo deformante, constantemente activo»*. 3. 43).

«... Ese aparato era yo, es él quien acaba de escribir esta frase». No es que sea un yo o un para mí, sino que es puesto en mi lugar y *yo* no es más que la estructura diferenciada de esta organización, absolutamente natural y puramente artificial, lo bastante diferenciada para contar en ella el momento o el lugar de la ilusión autárquica y del sujeto soberano.

Ese dispositivo se explica. Se explica, no quiere decir que sea posible explicarlo, que se deje comprender por un observador: se explica a sí mismo y (incluido) a todo observador posible. Se explicita multiplicándose, *«plegando y desplegando las raíces de sus signos más mínimos» (ibid.)*. Los *Números* se explican de ese modo —de donde la contorsión con que fingís aquí garrapatear, injertar algún suplemento en la rinconera —hasta cierto límite que no ribetea desde el exterior todas las potencias del tex-

to, pero condiciona, por el contrario, mediante cierto repliegue o ángulo interior de las superficies, su envolvimiento y desarrollo en la estructura finita/infinita del dispositivo.

Este no se explica únicamente, lee su explicación, que no es un discurso venido de otro lugar y que, fuera del texto, vendría a comentar, interpretar, descifrar —empezáis ya a saber por qué es indescifrable el texto— enseñar o informar sobre los secretos técnicos de su disposición. Los discursos explicativos surgen regularmente, engendrándose en el transcurso de secuencias que pertenecen a la cuadratura del texto, precisamente a una de las cuatro caras, la que parece abierta para la percepción del espectáculo, para el ahora de la conciencia mirando a su objeto, superficie de presencia considerada. Esa cara —*frons scaena* del teatro clásico— se contempla también como la abertura originaria, inmediata, incondicionada del *aparecer*, pero se explica como abertura *aparente*, producto condicionado, efecto de superficie. La explicación de la «ilusión» nos es propuesta en el presente, en el tiempo de la «ilusión» así reflejada; y es siempre parcial, siempre para volver a empezar, para prolongar, para encadenar; importa más por los empujones que ejerce sobre el texto general que por la «verdad» que se supone que revela, por sus informaciones, sus deformaciones. Aunque se haga pasar por la agrupación, el hogar de recogimiento de la historia general, tiene una historia particular como cada una de las demás superficies. Hay que seguir su encadenamiento específico. Cada término, cada germen depende en cada instante de su lugar y se deja arras-

trar, como cada pieza de la máquina, en una serie ordenada de desplazamientos, de deslizamientos, de transformaciones, de recurrencias que añaden o cercenan un miembro a cada proposición anterior.

3. El corte

«... siempre ese margen, ese corte, delgada inmensidad latente...
Escribe:
'Nunca el problema en directo... La organización general funciona para impedirnos plantearlo...'» *(Drama)*
«El replegado virgen del libro, todavía, se presta a un sacrificio del que sangró el filete rojo de los antiguos tomos; la introducción de un arma, o abrecartas, para establecer la toma de posesión. Cuán personal más adelante, la conciencia, sin ese simulacro bárbaro: cuando se convierta en participación, en el libro tomado de aquí, de allá, variado de aires, adivinando como un enigma —casi rehecho por sí. Los pliegues perpetúan una marca...»
«Hay un cuchillo que no olvido.»

Recortad un ejemplo, puesto que no podéis ni debéis emprender el comentario infinito que a cada instante parece deber encadenarse e inmediatamente anularse, dejarse leer a su vez por el propio dispositivo.

Practicad, pues, un corte, arbitrario y violento, después de haber recordado que los *Números* prescriben el corte, y de «comenzar» por él. Comienzo siempre ficticio, y el corte, lejos de resultar inaugu-

ral, es impuesto por la ausencia, salvo ilusión que haya que sustraer, de todo comienzo decisorio, de acontecimiento puro que no se divide, no se repite y no remite ya a otro «comienzo», a otro «acontecimiento», siendo más que nunca mítica en el orden del discurso la singularidad del acontecimiento. Hay que cortar porque (o como consecuencia de, como veremos) el comienzo se oculta y se divide, sobre sí se pliega y se multiplica, empieza por ser numeroso. «*1.9. ... había, pues, al principio, lo que me veo obligado a llamar 'el salto', el corte sobre el que no se puede pasar más que saltando...*»

En lo que llamaréis provisionalmente la polisemia general de los *Números*, el «corte» marca sin duda la interrupción del texto («*cuando el texto se interrumpe, se repliega*»...), lo arbitrario también del abrecartas que abre la lectura indiferentemente aquí o allá, separándola de la escritura que comienza por la lectura de una frase aquí o allá recortada, la repetición al azar y necesaria del ya-allí de un (otro) texto, la hoja cortante de la decisión en general, decisión decidida, experimentada tanto como decidiente (*«3. 11. ... La gran decisión se abatía, pues, sobre mí, ahora, y el miedo roía cada signo...*), el paso de nada a «aquí», de aquí a «allá», «*detonación y rotura en que el cuerpo es tirado como un obús desde la ausencia de extensión*», la decisión violenta que proyecta por efracción el cuerpo-obús, que es tan afilado como un *cuchillo* («*gimiendo, retorcida, como si brotase la noche de su garganta, como si no fuese ya más que esa emisión de noche abierta a cuchillo en la masa plena de la tarde, guardando esa oscuridad en la boca...*»)

Semejante decisión es castración al menos representada, fingida o circuncisión. Como siempre y el

cuchillo que con una frecuencia obsesiva corta el árbol de los *Números* se afila como la amenaza *del* falo: amenazante y amenazado por el instrumento que es. La «operación» de lectura/escritura pasa por «*la hoja de un cuchillo roja*».

Hay que leer que la castración puesta en juego se confunde con la detonación o la proyección del obús. Aliterante y permutante, la asociación «*término/germen*» (2. 46) o «*más muerto/más fuerte*» (4. 92), tal como la habéis encontrado ya, no define nunca una oposición, sino la implicación más interior y más irreductible. La amenaza del abrecartas con que sangró el filete rojo abre o erige, entablando con un trazo la decisión de su presente; con ella se separan los labios, se descose la boca:

«*1. 29. Sin embargo, volvía a hallar mi cuerpo mutilado y se diría que la carne había sido trabajada, y el sexo estaba cosido y enderezado como una espiga endurecida y cerrada, y yo miraba a ese primer modelo de antes de la caída encerrado en una celda estrecha en la que penetraba el sol... Ese primer ejemplar herido, pero más sexuado... Era yo, estaba seguro, había esperado mi sueño... Allí, salía de la tierra, volvía desfigurado pero hablando, aislado pero lo bastante fuerte como para ir hasta el final, en el huevo... Más exactamente, éramos dos, ahora: aquel cuya piel intacta podía ser mostrada a todos, cuya envoltura no provocaba inmediatamente el horror, y el otro acribillado de muescas y agujeros, en carne viva, violeta y púrpura, despellejado como un buey...*»

La cabeza cortada: los *Números* se escriben en el rojo de la revolución futura. «*Bailamos sobre un volcán*» (1. 29), fue la frase pronunciada en un baile dado, en vísperas de una revolución, por el du-

que de Orleáns al rey de Nápoles. Hay que poner en relación, en *Números,* esta cita anónima con la caída regular, la cadencia de una cabeza cortada, la «operación». «*1. 5. ... Y había el eco o más bien la incisión o más bien la caída unida a esta unidad: "hecho": la sangre no se coagula instantáneamente... Veía la cabeza cortada pero aún viva, la boca abierta sobre la única palabra que no podría ser pronunciada o captada... Tocando esa secuencia, comprendía que un solo homicidio estaba ocurriendo constantemente, que salíamos de él para regresar por ese desvío...*»

... 2. 14. ... Semejante, ahora a ese grabador que, con cien años de adelanto, representó la ejecución con hacha del rey cuando el mecanismo no se había producido... Podía a mi vez revivir perfectamente la escena ...El ruido de los tambores que tapa finalmente esa voz antes de que la cuchilla envíe al órgano de esa voz al cesto, no sin que haya sido blandida la cabeza como prueba de una reducción sacrílega, manchada... Acto único y que no tiene igual más que en las muertes en masa de sacerdotes por fin permitidas o el paseo de esa cabeza despellejada en la punta de una pica entre los gritos—».

Empezáis a seguir la relación de cierta erección que se blande y de cierta cabeza o habla cortada, elevándose en la manifestación del corte el blandimiento o la pica, y no pudiendo *presentarse* más que en juego, la risa misma que enseña los dientes aguzados, del corte. Presentarse, es decir enderezarse. El enderezar-se anuncia siempre que está en curso un único homicidio.

«*2. 66. ... Enderezándose —la risa— los labios, crispándose y dejando ver lo que empuja a los dien-*

tes... La cabeza vista cortada y ella llevándola, y yo desequilibrándola y apretándola al moverme, y yo otra vez empujándola a la carrera, y saltando—».

Castración —a puesta de siempre— y presencia en sí del presente. El presente puro sería la plenitud inincidida, la continuidad virgen del no-corte, el volumen que, de no haber expuesto el rodillo de su escritura al abrecartas del lector no estaría aún escrito, en la víspera del juego. Pero la pluma, cuando la hayáis seguido, hasta el fin, se habrá convertido en cuchillo. El presente no se presenta como tal más que refiriéndose a sí, no se dice como tal, no se apunta como tal más que para dividirse, plegándose a sí en el ángulo, en la rotura (rotura: «falla» y «articulación», con charnela, de una obra de serrería. *Littré*). En el desencadenamiento. La presencia no está nunca presente. La posibilidad no está nunca presente. La posibilidad —o la potencia— del presente no es más que su propio límite, su pliegue interior, su imposibilidad —o su impotencia. Tal habrá sido la relación de la a-puesta de castración y de la presencia. Lo que aquí vale del presente vale igualmente de la «historia», de la «forma», de la forma de la historia, etc., como de todas las significaciones que, en la lengua de la metafísica, son indisociables de la significación «presente».

La presencia del presente no forma superficie, no entra decididamente en escena, no se instituye frente a frente —en presente—, no desencadena el discurso —el habla presente—, no separa sus labios más que en el juego de este corte.

«*4. 44. (... la historia adopta entonces esta forma: el músculo se endereza, muestra su cabeza hinchada y roja, y su mano cerrada sobre él, sus*

labios se aproximan a su sangre y los dientes agarran suavemente lo que se llama presente) —».

«Lo que se llama presente», lo que se erige libremente enderezado ante mí, muy próximo, lo que aparece, no se entrega como tal, puro surgir sin ninguna cuenta que rendir, más que en el discurso mítico en que desaparecería la diferencia. Teniendo en cuenta lo que le divide y lo recorta y repliega en su propio desencadenamiento, el presente no es ya simplemente el presente. No puede ya dejarse llamar «presente» más que por discurso indirecto, en las comillas de la cita, del relato, de la ficción. No se presenta en el lenguaje más que por una especie de rebote. Convertido aquí en procedimiento regular, ese rebote afecta con un valor de rodeo, de indirección, de ángulo, a todas las evidencias supuestamente simples y naturales de la presencia propia. Ya el *Drama* confinaba en el ángulo de esas comillas a «mi vida», «en vida», «mi vida antes de mi nacimiento»; «el silencio breve del "yo vivo, tú vives, nosotros vivimos"»; en otro lugar «"vivir" se manifiesta de la siguiente forma...»; o, también: «"Su vida", viniendo hacia él desde las fachadas, las aceras, desiertas —pasando junto a él, rozándole, alejándose... En unos segundos, bajo la lluvia, la ciudad se convierte en otra ciudad, más amplia, flotante... Como si nada hubiese comenzado aún...». *Números: «1. 29. ... No sólo «yo» y «toda mi vida»... No sólo eso, sino también el conjunto en que yo estaba, en que estaré sin saber lo que soy en realidad, exactamente como en ese momento en que «yo soy» no significa nada concreto ...El conjunto, la larga acumulación sin mirada, el peso de lo construido, mueve, fabrica, transmite, transporta, trans-*

forma y destruye...» «2. 94. ... lo que aún se llama vida...»

Estos ejemplos privilegiados forman una serie orgánica. La presencia y la vida, la presencia del presente y la vida de lo vivo es aquí lo mismo. La salida fuera de la unidad «primitiva» y mítica (siempre reconstituida con retraso en el después-del-corte), el corte, la decisión —decidiente y decidida—, el *golpe* parte la simiente al proyectarla. Inscribe la diferencia en la vida («es esta misma diferencia [«esta diferencia implacable»] la condición de su operación. Ninguna cosa es completa por sí misma ni puede completarse más que con lo que le falta. Pero lo que falta a toda cosa particular es infinito; no podemos saber por adelantado el complemento que pide. No reconocemos, pues, más que por la autoridad del hecho y por el gusto secreto de nuestra mente cuándo se ha hallado la armonía eficaz, la diferencia-madre, esencial y generatriz... Una diferencia: la causa es radicalmente eso. No es en absoluto positiva, no está en manera alguna incluida en el sujeto. Es lo que le falta esencialmente.») no sobreviniendo la multiplicidad numérica como una amenaza de muerte a un germen anteriormente uno consigo mismo. Abre, por el contrario, camino a «la» simiente que no (se) produce pues, no se adelanta más que en el plural. Singular plural que ningún origen singular habrá precedido jamás. Germinación, diseminación. No hay primera inseminación. La simiente es primero dispersada. La inseminación «primera» es diseminación. Huella, injerto cuyo rastro se pierde. Se trate de lo que se denomina «lenguaje» (discurso, texto, etc.) o de inseminación «real», cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento

atómico, engendra dividiéndose, injertándose, proliferando. Es una simiente y no un término absoluto. Pero cada germen es su propio término, tiene su término no fuera de sí, sino en sí como su límite interior, formando ángulo con su propia muerte. Podríamos reconstituir la red que hace pasar a los *Números* por las referencias a todas las teorías atomistas que fueron también teorías del esperma. Dejaros guiar, en los *Números*, a través del vocabulario de la germinación o de la diseminación, por la palabra «grupo» —conjunto de una dispersión—. Enjambre. Los *Números* están en una teoría matemático-genética de los grupos.

Si con eso querían decir algo, es que no hay nada antes del grupo, ninguna unidad simple y originaria antes de esa división mediante la cual viene a verse la vida y la simiente de entrada se multiplica; nada antes de la suma en la que la simiente empieza por restarse, antes de lo que el *Drama* anunciaba como «una proliferación que no habría comenzado nunca», antes de lo que las *Lógicas* consignaban como enjambre de avispas, división en el trabajo: «El lenguaje se convierte en ese estado de comienzo *que se enuncia por doquier* cuyos efectos insonoros van a repercutirse inmediatamente en la charnela y el quicio de la lengua: la comparación. Así las avispas del templo de Denderah: ...»

Proliferación además porque la desaparición o más bien la sustitución de la unidad se añade y se borra —sustrayéndose— en el desencadenamiento («*1. 41. ... participábamos del cálculo que nos borraba y nos reemplazaba*—») ...*4. 84.* (... «*la varita que sostiene representa el cuadrado central, la unidad que no cuenta, sino que vale y forma el conjunto — el distribuidor, el quicio*» / «*la unidad no*

se añade, sino que simplemente produce una mutación y se confunde con el entero, el total en que operan las mutaciones» / ... Y así, el átomo "yo"... —)» engendra de una sola vez el número y lo innumerable. *«Gérmenes, simientes en número innumerable...» ... «Seminaque innumero numero summaque profunda.»*

Comienzo ficticio, falsa entrada, falsa salida, escritura en número innumerable, debéis volver a leerlas aún.

La ley del corte os autoriza a ello, os lo prescribe desde ahora, tomad pues un ejemplo y desmembrad el texto:

«4. (pero como hay ese corte, ese retroceso sin cesar presentes y en acción; como las líneas se dispersan y se hunden antes de aparecer vueltas en la superficie muerta en que las veis, el imperfecto de su movimiento y su doble fondo inaprehensible —y muere y revive en un pensamiento que no es en realidad de nadie desde el comienzo, una columna transparente en que lo que tiene lugar permanece suspendido a una altura más o menos grande, y despertándoos os decís: "anda, si estaba allí", pero nada viene a explicar esa frase, es ella la que os mira... Esa columna no os deja ninguna distancia, vela cuando dormís, deslizada entre vosotros y vosotros... Cada vez menos sospechada, cada vez menos recordada por donde vais sin verme... No es, sin embargo, más que para nosotros para quienes gira la noche y se forma por encima de las ciudades —allí donde las máquinas mudas saben ya leer, descifrar, contar, escribir y recordar—, y se ve interrumpirse una conversación, quedar en el lugar los gestos, aquí, entre los paños, los objetos reunidos, «algo no ha sido dicho». Hablan, ahora, pero

algo subsiste de su silencio; son representados aquí por un vaho, un reflejo, "pero no, es justamente lo contrario", "creo, efectivamente, que se puede afirmar eso": escribo verdaderamente lo que pasa, y desde luego resulta imposible estar allí en totalidad, se hace de sesgo, sin pararse —pero, en fin, estamos juntos, no hay ninguna razón para esperar o pararse—

es difícil aceptar ese intervalo, ese blanco intacto; es, sin embargo, muy difícil confirmar sin ese olvido que vuelve y fuerza la mano —cuando el texto se interrumpe, se repliega, deja volver las voces como una grabación sin fin—

cada vez necesario el no escucharse, «de qué habla usted», «precise» —

puesto que vienen de una serie infinita de elementos podridos y acumulados, limpiados, quemados, anulados, mientras que más adelante otros buscan ya sus palabras y recubrirán lo que aquí se dice hoy, —y yo soy como ellos, entre ellos, entre vosotros, en la operación, en el número, 1+2+3+4= =10 [illegible] *)».*

He aquí, pues, el 4.

4. El doble fondo del pluscuampresente

«Los cuatro volúmenes son un | Libro, | | el mismo,
presentado dos veces en tanto que sus dos mitades,
primera del uno y última del otro yuxtapuestas a
última y primera del uno y del otro: y poco a
poco su unidad se revela, con ayuda de ese trabajo de
comparación
|
mostrando que forma un todo
en dos sentidos distintos, | en tanto que una quinta
parte, formada por el conjunto de esos cuatro fragmentos,
aparentes o dos veces repetidos:
esto tendrá pues lugar 5 veces
o 20 fragmentos agrupados
en 2(3) por 10, hallados idénticos
[.....]
[.....]
Se tienen así 4 volúmenes, 5 veces
es decir una vez (cuádriga) los 4 o comenzar
primeros volúmenes por el medio
concurrentemente, de los cuatro
libros que son cada unas [*sic*] en
cinco volúmenes: y así una y otra vez,
en
tanto que una cuádruple Pieza yuxtapuesta
en cinco actos, hasta el ago-
tamiento del todo. Mientras que entonces
se manifiesta que son cuatro
libros (de cuatro concurrentes)
Cada uno en [2]5 volúmenes...»

Acabáis de reconocer, recogiendo la fórmula $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ (*si* en su transcripción fonética) el ideograma chino del 4. La carta del texto estaba jugada, comenzaba a dibujar sus bordes.

No habéis cortado cualquier cosa en cualquier sitio. La secuencia recortada es la «primera de una serie de 25 secuencias que llevan la cifra 4. Es la cuarta de un conjunto que cuenta con 100: la «operación», como la llama el autor, desaparece del texto superior en exergo, la operación de lectura-escritura, sin sujeto ni objeto, más que el libro.

La carta del texto habrá sido jugada. Habrá enunciado el presente como corte, interrupción del texto vuelta a poner en juego en el texto. Pero es en el presente como habrá enunciado el presente del corte. Pues nada dice mejor el presente, al parecer, que el *hay*. Pero lo que aquí *hay* es el corte («hay este corte»), y lo que es «*sin cesar presente y en acción*» en un «*retroceso*».

Que se puede entender también como el retroceso de un arma de fuego y la posibilidad de su desencadenamiento.

Como todas las secuencias que llevan la cifra 4, la que acabáis de leer se mantiene entre paréntesis, su tiempo es el presente, se dirige a «vosotros». Constituyendo una de las caras de los 25 cuadrados doblemente cifrados: periódicamente de 1 a 4 y linealmente de 1 a 100, es la abertura recortada, practicada en forma de escena actualmente visible y parlante para el espectador-lector: «vosotros». Leyéndoos. Viéndoos. Hablándoos. Los *Números*, leyéndoos, viéndoos, hablándoos, leyendo, viendo, hablando, queriendo decir aquí esas formas de gerundio «en el momento o ahora» leeis, veis, habláis, etc. Vivís en el presente, en «lo que se llama presente», en conciencia, asistís a lo que parece dárseos de frente, a lo que se adelanta, alzado ante vosotros, hacia vosotros, a lo que se recorta en el propio horizonte del mundo, se alza sobre su fondo,

toma figura ante vosotros, resulta visible ante vuestros ojos, vuestra frente, vuestra boca, vuestras manos. Recibís o mantenéis en la forma de lo que se llama presente, es decir, según la conciencia o la percepción, un discurso.

Esta abertura de presencia es la superficie cuarta. Supuestamente originaria, salvaje e irreductible como el surgimiento incesante y siempre virgen del mundo, tiene una «historia» o más bien se hunde mediante esa «historia» en un tiempo sin límite que no es ni un «presente» ni una «historia». La historia de ese presente afilia la superficie cuarta a la escena del viejo teatro representativo. Así esa superficie es «*superficie muerta*»: muerta como la estructura de ese antiguo teatro, muerta también porque la conciencia espectadora, consumidora de un presente o de un sentido representados —«vosotros»— se cree en la libertad del aparecer puro cuando no es ya más que el efecto deportado, repercutido, devuelto, arrojado, la cáscara o la corteza que cae de una fuerza, de una «vida» que no se presenta, que no se ha presentado nunca. Lo invisible de esa escena de visibilidad es su relación con la producción seminal y cifrada que la organiza.

«4. ... *como las líneas se dispersan y se hunden antes de aparecer vueltas en la superficie muerta en que las veis...*»

Este corte, esta abertura, esta pura apariencia del aparecer mediante la cual el presente parece liberarse de la máquina textual («historia», nombres, topología, diseminación, etc.) se denuncia de hecho a cada momento. La operación vuelve a poner en juego la «ilusión» como efecto o producto. La presencia, o producción, no es más que un producto. Producto de una operación aritmética. La inmedia-

tez aparente de lo que parece darse a la percepción presente en su desnudez de origen, en su naturaleza, cae ya como un efecto: bajo el golpe de una estructura maquinada que no se entrega al presente, no teniendo nada que ver éste con ella.

Pues el imperfecto, tiempo de las otras tres series de secuencias (1, 2, 3) no debe leerse como *otro* presente, como un presente modificado, un presente pasado, el pasado de lo que al menos fue presente, sobre alguna otra superficie que antaño vimos alzarse contra sí y que aún podríamos ver dando la vuelta del teatro o de la memoria, del teatro de la memoria (se debe leer en el espesor de los *Número* la sedimentación de todas las artes de la memoria, de todos los «teatros de la memoria», de todos los planos que los han dibujado, desde el *Ad Herennium* hasta el *Ars memoriae* de Robert Fludd, pasando por los proyectos de Giulio Camillo, de Giordano Bruno, etc.). El imperfecto, pues, no es otro presente, un haber-sido-presente, es totalmente distinto del presente y no tiene, pues, esencia. Por eso es por lo que «*da el movimiento y el doble fondo inaprehensible*».

El presente se presenta como la simplicidad del fondo. Un tiempo pasado que no marcase más que otro presente se aseguraría sobre un fondo simple, oculto detrás de la superficie de la apariencia presente. El doble fondo del imperfecto apela, aquí al menos, a un tiempo sin fundamento y sin límite, un tiempo, en suma, que no sería ya un «tiempo», un tiempo sin presente, al privar la cuenta total al cuadrado de su suelo, dejándole suspendido en el aire. Desde el momento en que hay doble fondo, ya no hay fondo del todo: en formación y esta ley no dejará desde entonces de verificarse.

El imperfecto habrá dado el movimiento. La ilusión del presente, la que, jugándose sobre la superficie muerta, nos hace creer en el fundamento seguro de una donación originaria, la veis así denunciada y vuelta a poner en movimiento de un latigazo «en las cuerdas de acero». Pero esta denuncia tiene lugar en una secuencia escrita en el presente.

¿Qué ocurre con este nuevo presente? ¿Por qué, cómo la secuencia cuarta es *a la vez* la «presentación» y el discurso crítico, si se quiere, la interpelación a vosotros dirigida sobre la presentación? ¿Por qué esta interpretación que interpela, remitiendo sin cesar al imperfecto, permanece en el presente? ¿Y cuál es su relación con el imperfecto que da el movimiento?

Se trata quizá de algún espejo desconocido. Comenzáis a quemaros al aproximaros a este espejo y a la llave de determinado broche.

Ese nuevo presente se escucha mejor en la abertura del *Drama*. Su relato estaba *aparentemente* escrito en presente. Cierto. Con eso también se le encuentra reinsertado, transplantado, re-citado, con todos los efectos de transformación textual que ello implica, en el conjunto más extenso y la temporalidad más compleja de los *Números*. Lo verificaréis una vez más. Pero el presente del *Drama* no ha sido nunca simple. En la estructura del *Yi-King*, en el tablero, entre el presente fuera de las comillas y el presente de lo que «él escribe» se introduce una disjuntura, una duplicidad en la que se hunde el presente fundador, lo que se llama presente. Siguiendo esta «dualidad desencadenada por la escritura», hay pues ya, en la misma página, un presente simple, efecto producido por lo que da el movimiento, y el presente que enuncia o denuncia su

relación con los otros tiempos en un discurso «científico», de presentación «científica», diciendo en el presente la verdad (de la verdad como presente ingenuo). Como en la secuencia cuarta de los *Números*.

A ese presente total y diferenciado, equívoco, que hay pues que guardarse de disminuir sobre el presente simple al que pone violentamente en juego; a ese presente estructurado y sin fondo, en relación con el doble fondo que comprende el presente y que no es él, le llamaba «pluscuampresente» el *Drama*.

Aunque no sea ni decididamente el imperfecto de los *Números* ni el presente doble o dialogado de la interpelación cuarta, el pluscuampresente habrá preparado lo uno y lo otro, se habrá, mediante algún futuro anterior, alojado en el uno y el otro, en ese intercambio más bien con el que debían precisamente «re-marcarse». Semejante futuro anterior, si hace circular siempre un texto en otro, excluye toda escatología por el hecho mismo de que es el futuro anterior de un imperfecto innumerable, de un pasado definido que no habrá sido nunca presente.

Antes de la confirmación de otros paréntesis, este encadenamiento de paréntesis, en el *Drama*, os habrá prescrito pensarlo:

«... Pero del lado del "habla", descubre la ausencia de límites: eso puede describirse sin fin, eso puede describirse sin fin describiéndose, etc. (El signo "etc." resulta además aquí irrisorio; habría que inventar uno que significase lo incesante, lo innumerable, algo como la abreviatura del vértigo inserta en el diccionario general.) Su método permite, sin embargo, acceder en todo momento al

conjunto de las declinaciones, de las concordancias, de las figuras, de las personas —tomarlas por así decir al revés. Relato del pensamiento en las palabras y recíprocamente. Ablativo absoluto. No ocurre en el tiempo, sino sobre la página en que se disponen tiempos. Página presente en el pluscuampresente. «El pasado no está detrás nuestro, sino bajo nuestros pies.» Página blanca, pero escrita desde siempre, blanca por olvido de lo que fue escrito, por desaparición del texto sobre el fondo del cual todo lo que se escribe está escrito. Y, sin embargo, nada está verdaderamente escrito, puede cambiar a cada instante, y es aún e interminablemente la primera vez (habría que escribir "la primera vez"). «Se vuelve a ver viendo el mar por primera vez: gris al final de una calle, efecto nulo. Le pareció sólo después que representaba de golpe en la orilla el ruido y, por consiguiente, la explicación del horizonte que existe y no existe.) He aquí cómo se lo toma: apela a una simple posibilidad de imagen, a un habla anterior aislada en ese país no localizable que es al mismo tiempo lo que ve, piensa, vio o soñó, habría podido pensar o ver, etc., país sin límite y, sin embargo, disponible, formando pantalla.»

Acabáis mediante esta cita, este motivo del *Drama*, de llegar a la vista de un «horizonte que existe y no existe», y luego de cierta «pantalla». Ya casi estáis.

Habrá, pues, sido necesario inventar «el que significaría lo incesante, lo innumerable». Inventarlo, desde luego, en el intervalo. Inventar el signo para ese «estar haciendo», para un movimiento a la vez ininterrumpido y quebrado, una continuidad de rupturas que, sin embargo, no se allanará a la superficie de un presente homogéneo y evidente. Nues-

tra lengua recoge siempre ese movimiento en la forma del devenir-presente: devenir-presente, presente en devenir, devenir del presente, recogida del movimiento de la escritura en el tiempo del habla «viva»: presente supuestamente sin huella. Había, pues, que apelar al exterior de *nuestra* lengua para significar ese ultra-presente incesante. Al exterior *del* habla también. Dos caracteres «chinos» marcan ese «*algo de constantemente reanimado e inapaciguado* (1. 37), ese movimiento incesante del «*ser* en el momento de hacer y precisamente (2. 62).

El pluscuampresente de la secuencia cuarta envuelve, pues, a la vez el presente («vivido», por vosotros, en la «ilusión» del que vive, lee, dice en el presente, los ojos fijos en la escena clásica) y su reinscripción violenta en la máquina aritmética y teatral: los *Números*, leyéndoos, viéndoos, hablándoos, en situación de leeros a *vosotros*, de veros a *vosotros*, de hablaros a *vosotros*, «en situación de» queriendo decir aquí en el momento en que, no-presentemente, sois leídos, vistos, hablados, etc. Esta reinscripción *tiene lugar, hay* su violencia. Ese «hay» del «tener lugar» no está en el presente más que en la «ilusión» del enunciado o de la enunciación. Contenido y acto de ese lenguaje son inmediatamente abiertos sobre el ultra-presente. Lo que tiene lugar, lo que hay, es la escritura, es decir, una maquinación cuyo presente no es más que una peonza. Así es como *Drama* habrá puesto al presente en la escritura, en el tener-lugar del lugar, en la composición excentrada del pluscuampresente: «Su historia no es ya su historia, sino simplemente esta afirmación: algo tiene lugar. Intenta convertirse en el centro de ese nuevo silencio, y en efecto

todo viene a dudar y desequilibrarse en su entorno... Las palabras, los gestos (junto a él, fuera), recobran sus raíces geométricas: entra en una gráfica generalizada.»

La maquinación de los tiempos, en los *Números,* se confunde con la distribución de las personas. Por ejemplo (¿qué podéis hacer aquí que no sea recoger el ejemplo de lo innumerable, sacar un premio?), el «nosotros» no habrá sido una persona entre otras en mayor medida que el imperfecto un simple presente pasado. El «nosotros» es el elemento no-presente, no-personal, imperfecto, ilimitado, en el cual el presente personal, la propiedad de las personas, *vosotros, yo, él,* recortamos, se recortan. El «nosotros» no es más que el lugar de la permutación de las personas. Así es como tiene lugar como la «indicación naciente de una presencia no situada —insituable—, pero que permanece y se reconstituye irresistiblemente. No hay persona, sin duda, pero los papeles se permutan...» Por eso las otras personas se presentan, de frente de alguna manera, se dejan mirar, contar y sustraer; el «nosotros» no se presenta nunca de frente: imperfecto pluscuampresente: «*1. ... Sin embargo, había un "nosotros". Ese "nosotros" se perdía, volvía, temblaba y volvía sin descanso...*». Todo, pues, «empezó» por él y, sin embargo, no es representable nunca en el frente de la escena. Está comprometido como una fuerza oblicua en una guerra sin frente, como ese grupo innumerable. «*1. 81. ... "Lo finito y lo infinito son inseparables" / ... Viniendo de la rotación y parándonos un momento en el signo "nosotros" inscrito en nosotros de perfil... Tomando así la forma de todo un pueblo animado y agrupado en torno a sus articulaciones, a su voz de sexo*

y de intercambio, convirtiéndose en la fuerza motriz de las traducciones y de las divisiones... Todo eso moviéndose ahora por nosotros y a través nuestra, pareciendo surgir de una aceleración de sueño, salir de la corriente y depositar por nosotros y a través nuestra sus gérmenes futuros y pasados... Gérmenes agrupados y diseminados...»

«Por nosotros» y «a través nuestra». La función del agente personal, en el «nosotros» está abierta, atravesada por la fuerza anónima, por el imperfecto laborador y proliferante del enjambre.

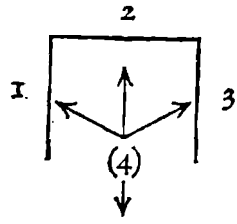
Los bordes de la carta os aparecen con más nitidez. «Y así es como vuelve a encontrar la placa giratoria de su presente, como allí dispone de los tiempos, de las personas, de los verbos (vuelve a ver las cartas), en una especie de navegación, de sobreyuelo...» *(Drama).*

Cortad una vez más a través de los *Números* y saltad a la segunda de las secuencias cuartas. Se finge representar en ella a la máquina en su primer presupuesto:

«4. 8. (y como no se puede comunicar a los de otro tiempo u otro lugar que la operación se desarrolla al mismo tiempo sobre el suelo por el que se deslizan y la profundidad que no dejarían de ver con que sólo alzasen la vista, la construcción se presenta así: tres lados visibles, tres paredes, si se quiere, sobre los cuales se inscriben en realidad las secuencias —encadenamientos, articulaciones, intervalos, palabras—, y una ausencia de lado o de pared definido por los tres otros, pero que permite observarles desde su punto de vista.

Esta cuarta superficie está de alguna manera practicada en el aire, permite a las palabras hacerse oir, a los cuerpos dejarse mirar, se la olvida por

consiguiente con facilidad, y ahí reside, sin duda, la ilusión o el error. En efecto, lo que así se toma demasiado fácilmente por la abertura de una escena no es menos un panel deformante, un invisible e impalpable velo opaco que representa respecto a los otros tres lados la función de un espejo o de un reflector y respecto al exterior (es decir, respecto al espectador posible pero, por consiguiente, siempre rechazado, múltiple) el papel de un revelador negativo en que las inscripciones producidas simultáneamente sobre los otros planos aparecen invertidas, enderezadas, fijas. Como si los actores eventuales viniesen a trazar y a pronunciar al revés,



ante vosotros, su texto, sin que os deis cuenta de ello —ni tampoco ellos— a causa del dispositivo en cuestión. De donde la impresión de asistir a una proyección allí donde, finalmente, es de la aparición misma del producto de la superficie —de la cámara oscura transformada en superficie— de lo que se trata. De donde la imaginación de que ocurre algo en un espacio de tres dimensiones, allí donde, inicialmente y para terminar, no hay más que dos: ni sala ni escena, sino, por el contrario, envolviendo la sala y la escena, un solo paño capaz de dar a la vez la sensación de profundidad, de representación y de reflexión: la página es, por el momento, el indicio de ese paño, su envoltura más evidente, allí donde, por lo que aparece, y por aquel

a quien aparece, representa el propio paso del tiempo sobre los cuerpos. Pero hay que añadir lo siguiente: esa envoltura es lo raso y la profundidad mismos, responde de un extremo a otro a vuestra vida en sus detalles más mínimos, es la razón del espacio en su multitud de granos que caen por la noche, cubre desde ahora la totalidad de vuestros actos, es muy exactamente aquí lo que os hace señales, pobremente quizá, sin mentira y sin verdad, pero con el deseo bien claro de destruiros y de vivir en el centro de este trazo) —».

El mapa dibujado en esta «segunda» de las secuencias cuartas (4. 8.) no dejará ya de llenarse, de complicarse, de moverse regularmente, mediante una transformación, que podréis seguir, que se explica a sí misma periódicamente, de cuarto en cuarto, fijando a veces sus mutaciones, sus cambios, en un nuevo esquema (4. 52; 4. 58).

5. Lo escrito, la pantalla, el estuche

«¡Cómo! el perfecto escrito rechaza la más mínima aventura, para complacerse en su evocación casta, sobre el azogue de los recuerdos como lo es tal extraordinaria figura, a la vez eterno fantasma y aliento. Cuando no ocurre nada de inmediato y fuera, en un presente que juega a lo borrado para cubrir más híbridas partes secretas. Si nuestra exterior agitación choca, en la pantalla de hojas impresas, con mayor razón en las planchas, materialidad alzada en una obstrucción gratuita. Sí, el Libro o esta monografía en

> que se convierte de un tipo (superposición de las páginas como un estuche que defiende contra el brutal espacio una delicadeza replegada infinita e íntima del ser en sí mismo) basta con muchos procedimientos tan nuevos análogos en rarefacción a lo que tiene de sutil la vida.»
>
> «Paréntesis. Al margen. Blanco. Título. Contacto... Basta con una de esas cortas puestas en escena que tienen aspecto de operarse por sí mismas, para llevarme aquí, al borde... Ese velo pasa sobre la visión de todos —funda blanca que cubre el ojo de las aves aún calientes y tiesas— con una discreción, una vacilación, apenas teñidas de desagrado...» *(Drama.)*

Lo que da su necesidad de estructura a la «ilusión», al «error», al «olvido», es, pues, la extraña «abertura» de ese cuadrángulo, el lado que le falta. La abertura pasa *ya* inadvertida en tanto que abertura (aperidad, apertura), en tanto que elemento diáfano que asegura la transparencia del paso a lo que se presenta. Atentos, fascinados, pegados a *lo que* se presenta, no podemos ver su *presencia* misma, que no se presenta, ni la visibilidad de lo visible, la audibilidad de lo audible, el medio, el «aire» que desaparece así dejando aparecer.

Pero no basta con recordar la presencia, con hacer aparecer el *propio* aire, suponiendo que sea posible, para hacer desaparecer el olvido, la ilusión, el error. Pues no sólo no es el aire un medio simple —ni el «aire», lo recordaremos, puesto que no se puede más que decirlo, no verlo, una significación unívoca—, sino que la abertura en él practicada es una abertura cerrada, ni completamente abierta ni completamente cerrada. Es una salida falsa. Un espejo.

No es cualquier espejo. Hay que añadir que ese

espejo habrá sido vuelto hacia el fondo de la escena, «hacia los otros tres lados», y que no os ofrece a la vista, en suma, más que su azogue.

Lo cual (no) sería *nada* si el azogue no fuese también transparente, o más bien transformador de lo que deja transparentar. El azogue de ese espejo refleja pues —imperfectamente— lo que le viene —imperfectamente— de las otras tres paredes y deja —presentemente— pasar como su fantasma, su sombra deformada, reformada según la figura de lo que se llama presente: la fijeza alzada de lo que está ante mí, en pie; «*las inscripciones... aparecen allí invertidas, corregidas, fijas*».

Una vez recordado el éter, la presencia del presente, hay que señalar que el pluscuampresente no es sólo la *presencia*, sino también una deformación irreductible a alguna forma, o sea a algún presente, una transformación sin forma primera, sin materia en última instancia primera. Señalarlo es señalar que la supuesta simplicidad de la abertura, de la aperidad, el dejar-ser, la verdad que alza el velo-pantalla, se ordena ya a un espejo, y sobre todo a un espejo sin azogue, a un espejo en cualquier caso cuyo azogue deja pasar las «imágenes» y las «personas» afectándolas con cierto indicio de transformación y de permutación.

Los *Números* son de tal temple: la tinta se halla cogida en ese azogue, especie de metal recubierto de mercurio líquido (el $10 = 1 + 2 + 3 + 4$, número de la *letra* en la Cábala, de la *Esfinge* en el Tarot, es también el número de *Mercurio* en la astrología; y los *Números* llenos de «*fuentes casi estelares*» podrían leerse, empezarán a hacerlo en seguida, como una constelación astrográfica). El mercurio, el azogue de esa tinta forma una pantalla. Abriga y oculta.

Mantiene en reserva y deja ver. La pantalla: a la vez superficie visible de proyección para las imágenes y lo que impide ver el otro lado. Pertenece a la estructura de ese espejo-pantalla, de ese azogue, «*reverso extraviado doblado de metal*» (4. 100) que se entrega —ése es el *caso* en los *Números*— como debiendo ser roto, absolutamente atravesado hacia una verdadera fuente cuya trampa os tiende, pues «*3. 95. ... / «Un espejo no es una fuente» / ...*»

El espejo tiene lugar —intensidad pensar el tener-lugar de un espejo— como debiendo ser roto. «Puesto que finjo desconocer que mi mirada puede causar la muerte incluso a los planetas que giran en el espacio, no se equivocará quien pretenda que no poseo la facultad de los recuerdos. Lo que queda por hacer es romper este espejo en mil pedazos» (citado en las *Lógicas*).

Difícil saber si semejante espejo es el espacio de la escena clásica o el espacio general, irreductible y pluscuampresente, en el que se inscribe, desmonta y denuncia el antiguo teatro. Esta incertidumbre no debe ser alzada. Espejo y ultraespejo, implicación y salida son conjuntamente prescritos por la estructura de ese speculum incierto. Tal es la obligación a que habrán hecho caso los *Números*.

«*2. 70. ... Obligado, pues, a desgarrar de nuevo el velo y de nuevo a atacar el plan de los sueños, desgarrando una vez más la pantalla, rompiendo el espejo, el error...*»

«*3. 70. ... Ella se veía obligada, así, a buscar un apoyo en lo que hacía de ella un valor entre otros, un nervio de la red constante que forzaba a saber, ella se veía forzada a vender en un punto su ritmo, sus gestos —buscando el espejo, apelando*

necesariamente a lo contrario de lo que se volvía muerto en todos los espejos...»

No habréis empezado, pero no acabado, a captar la alusión anterior al «valor» más que en el espejo en que citamos a nuestra vez una cita de *Números*. Antes de 3. 79, en 3. 67, habíais leído, por ejemplo: «*En razón de la relación de valor, la forma natural de la mercancía B se convierte en la forma de valor de la mercancía A, o bien el cuerpo de B se convierte para A en el espejo de su valor...*»

No hay un solo átomo de los *Números* que escape a ese juego de las recurrencias, lo sospechamos, y se puede verificar de modo incesante y preciso. Ningún enunciado se ve libre, tal un fetiche, una mercancía investida de valor, eventualmente de valor «científico», de esos efectos de espejo mediante los cuales el texto cita, se cita, se pone a sí mismo en movimiento, mediante una gráfica generalizada que desbarata toda seguridad presa en la oposición del valor y del no-valor, de lo respetable y de lo no-respetable, de lo verdadero y de lo falso, de arriba y de abajo, de dentro y de fuera, del todo y de la parte. Todas esas oposiciones resultan trastornadas por el simple «tener lugar» del espejo. Cada término capta al otro y se excluye de sí mismo, cada germen se vuelve más fuerte y más muerto que él mismo. El elemento envuelve y se sustrae de lo que le envuelve. El mundo comprende el espejo que le capta y recíprocamente. Por todo lo que capta, porque puede captar el todo, cada parte del espejo es más grande que el todo; pero entonces más pequeña que sí. La superficie cuarta es el paradigma de esa relación en la que no se encuentra menos cogida: efecto espejeante del todo, como presente, reforma, en el indefinido del pluscuampresente, ro-

das las deformaciones. «*3. 35. ... Pues aquí, el texto aparecía aplanado, y el todo podía ser inferior en cada momento a una de sus partes...*».

Y como nada ha precedido al espejo, como todo comienza en el pliegue de la cita (más adelante sabréis cómo leer esta palabra), el interior del texto habrá estado siempre fuera de él, en lo que parece servir de «medios» a la «obra». Esa «recíproca contaminación de la obra y de los medios» envenena el interior, el cuerpo propio de lo que se llamaba la «obra», como envenena los textos citados a comparecencia y que se habría querido mantener al resguardo de esa violenta expatriación, de esa abstracción desarraigadora que le arranca a la seguridad de su contexto original. Ahora bien, los *Números* afirman el veneno. El mercurio de su azogue es un veneno. Recibe su nombre, cuya frecuente aparición habréis podido seguir: «veneno seco», «veneno más sutil», «veneno metódico», «golpe más secreto, más emponzoñado», «el veneno que había reconocido yo en mis venas», «dejando volver al contrario del metal, algo de envenenado y de retrasado», «el oriente... transformado por su occidente, pero a su vez no dejándole intacto, infiltrándose en él y envenenándole en su frase», etc.

La relación entre los términos opuestos, entre los gérmenes contrarios, es pues, el azogue venenoso. Es sabido que los metales pueden ser denominados «venenosos».

Es querer mantenerse al resguardo de ese veneno de escritura el resistir a la extracción de un miembro textual de un contexto. Es querer mantener a cualquier coste el límite entre el interior y el exterior de un contexto. Es legítimamente reconocer la especificidad relativa de cada texto, pero es

creer que todo sistema de escritura es *en sí*, relación de un interior consigo, por excelencia cuando es «verdadero». Es sobre todo poner límites radicalmente clásicos a la textualidad general. Discontinuidad, esta vez, de resistencia y de proteccionismo.

Todo «comienza», pues, por la cita, en los falsos pliegues de cierto velo, de cierta pantalla espejeante. El propio modelo no escapa a la regla. Por ejemplo, al describir la composición de los espejos, pantallas y paredes de *Números*, la estructura general de la máquina, estamos ya en la cita o la descripción de otro «libro», que con ello se encuentra reinscrito en los *Números*, impidiéndoles al mismo tiempo cerrarse sobre su propia continuación. Espejo de espejo. Ved esta descripción, ya del *Drama* y guardad en vuestra memoria cada uno de sus detalles, por ejemplo esas columnas de humo blanco que se alzan por encima de las fábricas. Más tarde, habréis leído ya:

«Hay allí una calma de palabras falsas y sin importancia, una rotación cuajada en la que vivo durmiendo mi desaparición (y lamento, insisto: la completa destrucción de mi mano; la, exactamente simétrica, de tus ojos y de los míos). Sobre la página... Pantalla blanca salida de la fábrica que se encuentra lejos de la ciudad, en medio del bosque incendiado casi todos los veranos, fábrica de humo maloliente (se pasa de prisa, en el coche, cerrando las ventanillas) que extiende en torno suyo una región gris, fábrica en que justamente se transforma la madera en papel... A veces el incendio se halla a las puertas de la ciudad, el día ya no es el día, se vive bajo una tormenta seca, la ceniza cae lentamente, al azar, llevando por ejemplo a un pla-

to un fragmento calcinado de helecho traído hasta allí por el viento ...Tardes negras, noches rojas... Todo eso en la palabra "helecho", si se intenta pensarlo verdaderamente... Y el problema es ése: cómo seguir las solicitaciones, las llamadas, las diagonales de visiones rápidas ("helecho" es también la presencia del sol oculto, una alfombra de manchas luminosas en que se imprimen todos los otoños), sino mediante un sistema de reflexión y de enmarcamiento que haga existir al resto y lo deje libre repitiéndose, encerrándose. Este, quizá: «una continuación de líneas entrelazadas, pero siempre paralelas y que vuelven sobre sí mismas en ángulo recto». Lo que define y abre a la vez cada fresco, lo aisla, le permite tener lugar y ser visto, pero también lo limita, lo anula o más bien recuerda su origen y su fin... (Escribo eso legiblemente, ¿no?) Pared y espejo. (Y si escribes cerca del espejo, tu mano derecha escribe no menos realmente que la izquierda, enfrente, y la impresión puede resultar evidente, te queda retrasada sobre ti mismo incomprensible y nuevo cada vez.)»

Os equivocarías creyendo que la matriz de los *Números* está únicamente esbozada en el *Drama*, por esa «pantalla», esas «diagonales», ese «sistema de reflexión y de enmarcamiento que hace existir al resto repitiéndose», ese «ángulo recto», esa «pared», ese «espejo», ese «retraso». Os equivocaríais creyendo que está sólo esbozada en el *Drama* y únicamente una vez, una «primera vez». Todo se anuncia en el *Drama* únicamente «como por primera vez»: «Entonces se alza el telón, vuelve a encontrar la vista, se evade, se ve comprometido en el espectáculo que no está ni dentro ni fuera. Entonces, entra como por primera vez en escena. Teatro, pues:

se vuelve a empezar.» En el pasaje ya citado de la «página precedente en pluscuampresente» y de la «primera vez», el procedimiento era aún, ya, escrito. Acordaos: «He aquí cómo ocurre: apela a una simple posibilidad de imagen, a un habla anterior aislada en ese país no localizable que es al mismo tiempo lo que ve, piensa, vio o soñó, habría podido pensar o ver, etc., país sin límites y sin embargo disponible, formando pantalla.»

La pantalla, sin la cual no habría escritura, es también un procedimiento descrito en la escritura. El procedimiento de escritura es reflejado en el escrito.

Otra pantalla, «pantalla provisional», otra matriz de la «operación», tomada en otro espejo textual del *Drama*, otra cita que habréis leído hasta la cita en ella de otro espejo: «Habita ese país, esa ciudad... El, con el rostro alzado, se siente cada vez más reemplazado, dilatado, por la noche, intenta convertirse en su espejo y reflexión directa... Y lentamente, los ojos recobran su autonomía y, como si se llenasen de lágrimas, hacen manar, derivar la extensión, pasan sobre ella y en ella en un flujo sin huellas, sin bordes... Sin embargo, la vista no resulta alterada, sigue viva, precisa (distinguiendo cada vez mejor el semillero de estrellas, pareciendo multiplicarlo, llevarlo a una incandescencia fría, a un cálculo cuyos principios y leyes ignoraba), pero ella segrega ahora su propio medio, en el que las distancias se igualan, se pierden —donde la ausencia de dirección (de sentido) se halla a la vez desvelada, cogida... Está en la noche que él es. La tiene en cierta manera prisionera, bajo su mirada —pero él mismo ha desaparecido en ella (verifica, en suma, que no hay "sujeto"—, así como tampoco

sobre esta página). Así, a veces, inmóvil, ante la franja de cielo amarillo que hace surgir el horizonte, experimenta claramente su posición, su límite. El punto más alejado que es capaz de ver o de imaginar coincide con el más "retirado" (espacio virtual que representa también el porvenir) —y, entre los dos, hay esa pantalla provisional de que depende la operación... Una esfera suspendida, libre, se constituye en silencio, a medias visible a través de él... La palabra que puede pronunciar aquí será también la cosa más lejana, y la cosa más próxima será una palabra existente, pero ausente... «Además, toda sustancia es como un mundo entero y como un espejo de todo el universo que expresa cada cual a su modo, aproximadamente como una misma ciudad es representada diferentemente según las distintas situaciones de quien la observa»...»

Igual que esta última ciudad remite a lo que más adelante os negaréis a llamar una «temática» de la ciudad («Habitamos esta ciudad (este libro)...») que atraviesa y reúne virtualmente en ella toda la arquitectura del *Drama* y de los *Números*, su plan común y diferente; igual que este último espejo capta en su «cita» el pensamiento más potente, y más aritmológico, del espejo o del eco como de la característica universal; igual que el «semillero de estrellas» llevado a una «incandescencia fría, a un cálculo cuyos principios y leyes él ignoraría» hace conspirar a toda una constelación textual (*Drama*, otra vez: «mientras que el montón de estrellas invade la vida nocturna...» ... «siempre la misma estrella coagulada cayendo sin fin en el límite agudizado de los ojos fijos...»), todo un campo de imantación del que elegiréis aquí separar este

diamante, más que fragmentado por la violencia arbitraria de la abstracción, comparándolo con otro hace un momento extraído de un cofre de sueño y de escritura, de silencio y de muerte o, si lo preferís, de un broche o estuche que os espera más adelante:

después de «Con menos astros el cielo no siembra su sombra» *(Su fosa está cerrada)*

habrá habido

«SI

HUBIESE
surgido Estelar

SERIA
peor

no

más ni menos

indiferentemente sino tanto

NADA

EXCEPTUADO

en la altitud

QUIZA

tan lejos como un lugar

EXISTIERA

de otro modo que como alucinación esparcida de agonía

EMPEZASE Y CESASE

surgiendo como negado y cerrado cuando aparecido
por fin
por alguna profusión extendida en escasez

SE CIFRASE

evidencia de la suma a poco que una

ILUMINASE

EL AZAR
NO HABRA TENIDO LUGAR
COMO EL LUGAR

fusiona con más allá
fuera del interés
en cuanto a él señalado
en general
según tal oblicuidad por tal declividad
de fuegos
hacia
ese debe ser
el Septentrión también Norte

UNA CONSTELACION

fría de olvido y de falta de uso
no tanto
que no enumere
en alguna superficie vacante y superior
el choque sucesivo
sideralmente
de una cuenta total en formación.

«*que no enumere:*

La constelación no es fría hasta el punto de no dar ninguna señal de vida en el *número* de las estrellas que la componen; ese sentido de fertilidad continuada del lugar-madre (mezcla andrógina de estrellas y de cielo: *con* y *st)* está apoyado por los elementos *madre, ella,* el caudal *que ella,* la ligazón *no,* y el elemento *nu* recuerda la des*nu*dez de la procreación (tanto en el plano físico como en el plano mental) y esto concuerda con otra significación de *madre:* «adj. fem. pura» *(Larousse).* El elemento *madre* es utilizado conscientemente, como lo muestra la rima [francesa] «enumero-madre» («Se encuentran aquí, felicidades que enumero / El gran mar con pequeña madre» *Sur des galets d'Honfleur)* y la expresión «la Musa desnuda y madre» (Prefacio a las *Uvas azules y grises)* proporciona una excelente indicación de uno de los niveles de significación... El parto, *Tirada de dados* final, proviene de un procreador andrógino: la naturaleza, resumida en la constelación; sus productos son estadios ulteriores de sí misma en devenir simbolizados por la guirnalda de estrellas individuales de la Osa, esas estrellas son ambiguamente productos masculinos: espermas, y femeninos: huevos, o las dos cosas a la vez: hijos, y las tres ideas están resumidas en la palabra simiente: la letra *m* de *enumere* es, pues, un buen ejemplo de «M traduce el poder de hacer, y por lo tanto la alegría masculina y maternal... el número...» *(Las palabras inglesas)*... La idea de estrellas como simientes es tradicional en poesía, cf. «tu charla siembra de pedrerías mi invierno interno» (Carta a Cazalis, 4 dic. 1868). Las simientes-estrellas serán relacionadas con la leche masculina y femenina en

asociación con la vía láctea, ver más adelante *sucesivo*...

el choque sucesivo

El propio «juego supremo», el acto, o sus productos, sus hijos, las estrellas de la constelación *en formación* con vistas a la *cuenta total.*

Ese choque erótico con vistas a una consumación es ampliamente confirmado por: «la salutación maquinal infligida, por el choque del instrumento, incesantemente, hacia la Suma» *(Confrontación),* sobre todo si nos acordamos de «esa pala y ese pico, sexuales — cuyo metal, resumiendo la fuerza pura del trabajador, fecunda los terrenos» *(Conflictos).* El valor «diseminante» de la *s* resulta aquí muy apropiado, *sucesivo* en el sentido literal de diseminación: *sembrar* granos: observar el «incesantemente» en el pasaje que acabamos de citar e «incesante», en «el vaivén sucesivo incesante» *(En cuanto al libro)...»;*

igualmente, pues, cada secuencia del texto, por ese efecto de espejo germinal y deformante, comprende cada vez *otro* texto que la comprende al mismo tiempo, de forma que en una de esas partes que son más pequeñas que ellas y más grandes que el todo que reflejan, un alojamiento está asegurado al enunciado teórico de esta ley. Ese enunciado no podra además escapar a la ley de recurrencia y de desplazamiento metafórico en los que, elementalmente, a la vez término y medio, se expropia a sí mismo:

Drama: ... «pero ella segrega su propio medio...» ... «... El está en la noche que él es...»

Números: «*3.19. ... Materia cada vez más diferenciada, ácida, que no deja de morder sobre su propio fuego—*»

«*1. 77: ... Yo podía sin embargo transformar lo*

que ocurría, al no estar ya detenido en una única superficie, viendo por el contrario a los organismos funcionar constantemente a varios niveles, como hojeados y superpuestos a sí mismos, recargados como baterías sumergidas en su propio ácido elaborado o neutralizado, atravesando y siendo atravesados, modificando y siendo modificados...»

No intentéis «intuiciones» temporales o variaciones impracticables; habréis quizá declinado mejor ese imperfecto de doble fondo y de pluscuampresente dibujando la figura del cuadrángulo, complicada con la estructura de un espejo insólito. De un espejo que viene a ser, a pesar de la imposibilidad antes planteada, su fuente, como un eco que precedería de alguna manera al origen a que parece responder, no estando constituidos lo «real«, lo «originario», lo «verdadero», el «presente» más que de vuelta a partir de la duplicación en la que sólo pueden surgir. Por eso es por lo que el *«eco» es «incisión»* (1. 5). El «efecto» se convierte en la causa. Una palabra que no se repitiese, un signo único, por ejemplo, no sería *uno*. No se convierte así en lo que es más que en la posibilidad de su reedición.

«1. 77. ... cada palabra hallaba el eco que era su causa.»

¿Dónde está aquí el presente? ¿El presente pasado? ¿El presente futuro? ¿«Vosotros»? ¿«Yo»? «Nosotros» habrá estado en el imperfecto de ese eco.

6. El discurso de asistencia

> «... La caja sonora, el espacio vacante frente a la escena; ausencia de ninguno, en que se separa la asistencia y que no franquea el personaje»... ¡Que se aposte un crítico ante la escena bostezante!»

Imaginad la caverna platónica, no sólo alterada por algún movimiento filosófico, sino convertida, en su totalidad, en un emplazamiento circunscrito en una estructura diferente, absolutamente diferente, en una máquina inconmensurablemente, imprevisiblemente más complicada. Imaginad que los espejos no estén *en* el mundo, simplemente en la totalidad de los *onta* y de sus imágenes, sino que los «presentes», por el contrario, estén en ellos. Imaginad que los espejos (sombras, reflejos, fantasmas, etcétera) no estén ya *comprendidos* en la estructura de la ontología y del mito de la caverna —que sitúa también a la pantalla y al espejo—, sino que la envuelven por completo, produciendo aquí o allá su efecto concreto, muy determinado. Toda la jerarquía que describe la *República*, en su caverna y en su línea, se encontraría de nuevo puesta en juego en el teatro de los *Números*.

Sin ocuparla por entero, el momento «platónico» habita la cuarta superficie. Pero ésta comprende además, lo sabéis, el discurso que desmonta el orden

«platónico» de la presencia (habla presente que reconduce a la visibi*lidad* del fenómeno, a la visibilidad del *eidos*, del ser en su verdad, tras el velo o la pantalla, etc.).

A lo que en esa escena, más que presentemente, se profiere en el presente, a fin de desconstruir la «ilusión» o el «error» del presente, llamadlo *discurso de asistencia.* Une el motivo de la *presencia* (presencia, solicitud apremiante de la voz que interpela diciéndoos «vosotros», apelando así a la presencia del espectador-lector *que asiste* a la actualidad de un espectáculo o de un discurso) y del *auxiliar* (discurso de ayuda, discurso de incansable prevención, de vigilante previsión, *boeceia* platónica que sostiene con su habla —presente— la enfermedad titubeante y espantada de un *ekgonos*, de un hijo desprovisto, de un producto extraviado, de una simiente entregada a las violencias de la escritura: vosotros).

El discurso de asistencia —que prolifera aquí— se dirige al espectador (asistente al espectáculo y asistido en su asistencia) y le ayuda a leer la estructura movediza de la pieza total bajo sus cuatro caras, en su escritura general y en su cuenta en formación.

¿Pero quién se dirige a vosotros? Como no es un «autor», un «narrador» o un «deus ex machina», es un «*yo*» que forma parte a la vez del espectáculo y de la asistencia y que, un poco como «vosotros», asiste a (experimenta) su propia reinscripción incesante y violenta en la maquinaria aritmética; un «*yo*» que, puro lugar de *paso* entregado a las operaciones de sustitución, no es ya una singular e irremplazable existencia, un sujeto, una «vida», sino únicamente, entre vida y muerte, realidad y ficción, et-

cétera, una función o un fantasma. Un término y un germen, un término que se disemina, un germen que lleva en sí su término. Fortificándose con su muerte. La esperma: firme.

«*3. 11. ... haciéndome como vosotros: no sabiendo quién soy. Pero guardando lo que me permite decir 'yo', ese sobresalto, esa falta de las sílabas en el momento en que están allí de improviso... Me había despertado hablando, relámpago deslizado en un torbellino negro de palabras, hablaba pues desde siempre antes de encontrarme entre vosotros... En el nudo sangriento del espacio, yo y todos los que podían decir yo, todos nosotros presos en esa numeración implacable, vivos y muertos, tensos, alzados por encima de los ríos, el vértigo frío del agua y de los cristales, todos nosotros que damos vueltas así en la jaula, con ese cambio aprendido y nuevo, situados sin tregua en posiciones en eco, con letras que no se aproximan más que cayendo al grito escuchado de lo alto...*»

Girando en el marco, la jaula, el parque, «*yo*» recibe —dos secuencias más adelante, proveniente de la pared de enfrente— la repercusión deformada de su lenguaje. Está preso en la repercusión, la violencia del golpe desde el primer porrazo redoblado:

«*1. 13 ... El relato había comenzado bruscamente cuando yo había decidido cambiar de lengua en la misma lengua... cuando las repeticiones habían invadido sus rasgos... Nada de un desdoblamiento, empero... ... Al término de una operación en la que yo había pasado por carnes desfiguradas, sin piel y hablantes, por vomitamientos, por la mezcla de los nervios y de la sangre convertido en cifras desligadas y perdidas en el intercambio, me convertía yo en*

ese derrocamiento... Abría los ojos, veía venir hacia mí a lo que me obligaría en suma a decir 'yo'...»

No siendo más que «derrocamiento», percusión repercutida, sometido a la violencia del golpe y de la «operación», lugar pasajero de la permutación, ese «*yo*», obligado en suma a ser dicho, que os asiste, asiste a vuestra asistencia y se hace asistir por ella,

«*4. 28. (... Abrís los ojos, enumeráis lo que pasa ante vuestros ojos... Siempre hay algo para que lo veáis, algo que llena la jornada en que os encontráis, la noche en que creéis dormir y olvidaros... Aquí paso yo como lo que señala y acuña el relato en curso, lo hace derivarse de sí mismo, le da ese vértigo en que habéis nacido...)*»,

es el nombre de toda la fuerza de escritura que, de *golpe, desencadena el relato y lo mantiene en* curso; pero es sobre todo el simulacro —hay que entender que el simulacro es una fuerza— de una identidad sin cesar dislocada, desplazada, enviada fuera de sí misma, precisamente por la escritura de fuerza,

«*3. 47. ... 'yo' empero cada vez más extraviado en el texto, plantado detenido en un rincón del texto y no haciendo ya realmente más que pasar, no experimentado todavía por doquier y en todo sino hasta el punto en que todo se volvía oscuro en el movimiento de su fuerza...*»

Cámara oscura de esa fuerza de escritura en la que revelábamos imágenes de las que «yo» y «vosotros» no habremos sido jamás más que los negativos. El simulacro de la asistencia quiere, pues, que el discurso del «yo» (asistiéndoos y asistiendo a vuestra asistencia) sea otro, escribiéndose, que lo que dice ser: supuestamente verdadero, en lugar

de enunciar la verdad del relato en curso, simula y «os» engaña fingiendo transformar punto por punto el imperfecto en presente, operación que sabe imposible (4. 48). En esa dualidad desencadenada por la escritura, finge daros cuenta —y razón— de lo que veis, hace como si os dijese la presencia de vuestro presente en tanto que su ficción forma parte de un proceso de escritura. Es decir, de des-presentación y de expropiación. Y os arrastra a un nuevo vértigo: ¿en qué consiste el presente? *¿Consiste,* puesto que en la asistencia se divide así? ¿Qué es alzarse en la escena para lo que no consiste consigo?

Mientras que finge hablaros, asistiros, el «yo» que pasa tiene necesidad, superficie vacante de sí, de ser el mismo suplido, y en el simulacro de esa asistencia. Utiliza ardides y fomenta la desposesión cruel mediante la cual seréis arrastrados a la escritura del relato rojo. Preparando nuevos informes para el momento rojo («*3. 83. ... Yo estaba allí, sin embargo, respiraba en la profundidad... Preparando nuevos informes para el momento rojo... queriendo la subida maciza del este, del oriente por fin obligado a mostrar su color...*»), el «yo» fomenta contra vosotros; fomenta, es decir, prepara una sustancia sentida como perjudicial —un veneno— enrojeciendo cada vez más el relato, arrastrándoos a su movimiento de escritura desposeedora, hasta el punto de simulacro en que puede a la vez teñir el tejido y fingir que os lo dice de verdad, en la forma de la asistencia o, frente a frente, de la provocación enfrentamiento amenazador, de la intimación. Leed una vez más, vigilando no obstante lo siguiente, que debió empezar a haceros volver la cabeza: que cada fragmento no se vuelve legible más que en el juego

calculado de una muy numerosa recurrencia y de una innumerable polisemia. Aquí, por ejemplo y al menos, de las que afectan a las palabras «columna», «marcos», «golpe», «envenenado», «productos», «cuadrados», «rojo», etc., y que les transforman, a lo largo de los *Números*, de la manera más decepcionante y más necesaria, más sorprendente, pero más obsesiva. Veis, pues, «citar» el «presente» pasaje, como si no remitiese más que a sí mismo:

«*4. 40. (... Sin embargo, aquí, el relato continúa, y es como una columna vacía, una continuidad de marcos vacíos concebidos para ayudar en profundidad al enemigo, para daros un golpe más secreto, más envenenado, destinado a quitaros el uso de vuestros productos, el dominio de vuestro discurso encargado de enmascarar todo, de arreglar todo en fórmulas cuidadas y reguladas... Como si pasaseis, con los ojos cerrados, de un cuadrado a otro, de una tierra decorada a la tierra explotada con relación a la cual empezáis ya a girar... El relato rojo...)*—»

Semejante simulacro de asistencia no opera más que entre paréntesis. Las veinticinco secuencias cuartas están entre paréntesis, lo que, en la duplicidad, significa *a la vez:*

1. que un discurso (presente) pretende el fuera-de-texto, la interrupción del relato (escrito), mediante la rectitud de un habla franca y la explicación de un cómplice, como si el discurso sostenido presentemente no tuviese en su surgimiento inmediato y frontal ninguna cuenta que rendir, manteniéndose a sí mismo, de sí mismo, en conciencia y sin historia;

2. que regresa no obstante a la escritura, que la función irreductiblemente gráfica del paréntesis pertenece a la trama general del relato, la preten-

sión al fuera-de-texto, a la confidencia de los pasillos, resultando, por voz de asistencia, desenmascarada; o más bien devuelta a su máscara y a su eficacia teatral:

«4. (... es difícil aceptar este intervalo, este blanco intacto; es, sin embargo, muy difícil de confirmar sin ese olvido que vuelve y obliga a la mano —cuando el texto se interrumpe, se repliega, deja volver las voces como una grabación sin fin— ...)

Si no hay fuera-de-texto, es porque la gráfica generalizada ha comenzado ya siempre, está siempre *injertada* en una escritura «anterior». Leéis *injertada,* sí, y sembrando aquí esta alusión al injerto, al trasplante, a la enfiteosis, premeditad el verla germinar en otro lugar y más adelante.

No hay nada antes del texto, no hay pretexto que no sea ya un texto. Así, en el momento en que se incide la superficie de asistencia, en que se abre la abertura y se presenta la presentación, había una escena.

En el imperfecto. Estaba ya en su lugar, aunque presentemente invisible, trabajando sin darse a ver, sin dejarse decir por ningún enunciado presente, antes del «primer» acto. «Había / surgido estelar / el número /.» Los *Números* no tienen, pues, origen propio, uno y presente; nadie puede, fuera de la máscara o el simulacro de algún pseudónimo muy hábil, otorgarse su título de propiedad o el derecho de autor sobre ellos... Autoridad y propiedad quedan como pretensiones del discurso de asistencia y efectos de superficie muerta. (Aunque, teniendo en cuenta dos emblemas, el nombre propio del autor desaparece siempre en el movimieno equívoco de la muerte y de la salvaguardia, de la salvación, y no hace más que esconderse: ocultándose detrás de la

pantalla, tras «*la multiplicación de las pantallas como emblemas de ese nuevo reino*» (1. 25), o refugiándose, sin dejar de brillar, gema sin aire en el fondo del libro, del broche del estuche, gracias a «*la escritura mezclada de las serpientes, de las plumas, y al emblema del águila que remite a la fuerza apretada del sol —piedra preciosa— piedra a alcanzar si se quiere seguir detrás del sol*» (2. 34), detrás de la muerte. Nombre propio, pues, como fue esbozado en el teatro, «dispuesto siempre a recobrarse. Joya intacta bajo el desastre». Os habrá bastado, en la tirada de esta piedra, con ir más lejos, detrás de la cita del astro solar (Sol = muerte = espejo) para ver una sortija con veneno. Luego un remedio, luego la llave. Que no son otra cosa.

Lo que habrá ya comenzado a jugarse en el imperfecto (o en cierto a-oristo, en cierto ilimitado en que el propio horizonte se pierde, y que se confunde igualmente con un futuro que no será nunca presente («*2. 6. ... Como si hubiese yo podido por un momento agarrarme desde un futuro vacío, sin límite* (∅), *como si la habitación, la multitud, el cielo comprendidos ahora en el presente —estoy allí— viniesen de un pasado que aún debía yo recorrer...*»), lo que se habrá inscrito, pasado de un futuro anterior o futuro de un pasado anterior, en el «doble fondo inaprehensible» que no es ni pasado ni futuro, ni anterior ni ulterior, lo que regresa sin cesar a ese imperfecto *no pertenece*. Pero no por haber sido arrancado a alguna presencia o pertenencia primera. No se trata aquí de algo —una «realidad» o un «sentido»— que habrían venido en inscripción además, después de la primera vez de su «producción» o de su puesta en circulación. Esa no-pertenencia —la propia textualidad— interviene, es decir, inte-

rrumpe, desde la «primera» huella, que ya se marca de duplicación, de eco, de espejo, se presenta un poco como «la huella de su reflejo» *(Drama)*, siempre al menos geminada en dos partes, cada una de ellas más grande que el todo.

«------no es más que gracias a dos textos
repetidos como se puede gozar de
toda una parte

o gracias
a la vuelta
del mismo texto
— de una segunda forma
de releer
que permite tener
el todo
sucesivamente...

. . . .

Hasta ese momento
tirar sobre hermoso papel
o editar aparte —
buscar —
. . . .»

II

7. La ante-primera vez

> «... En cualquier caso *alguien* mató a *algo*, eso es evidente... '¡Oh, pero! pensó Alicia sobresaltándose repentinamente, si no me doy prisa, voy a tener que volver a atravesar el Espejo antes de haberlo visto todo! ¡Vamos primero al parque!'»

Volvéis sobre vuestros pasos. Los vestigios os hunden en el parque, avanzáis a reculones, hacia él nativamente. «El triángulo con la punta hacia abajo, parte inferior del sello de Salomón, es un símbolo tradicional del principio femenino, ampliamente explotado en *Finnegans Wake*. Es evidente que el valor de la letra *v* se deduce más justamente de un grupo de asociaciones vago y vasto. El ejemplo mallarmeano clásico se encuenta en Herodías...»

Todas las oposiciones que se refieren a la distinción entre lo original y lo derivado, lo simple y la repetición, lo primero y lo segundo, etc., pierden su pertinencia desde el momento en que todo «comienza» por seguir el vestigio. Es decir, cierta repetición o texto. Mejor que nunca lo habréis comprendido al leer los *Números*.

Todo se mantiene allí más allá de las oposiciones

entre el *uno* y el *dos*, etc., se juega allí a pesar o contra la distinción de la percepción y el suelo, de la percepción y el recuerdo, de la conciencia y el inconsciente, de lo real y lo imaginario, de la historia y el discurso, etc. Más allá de esas oposiciones o *entre* esos términos, pero no en la confusión. En otra distribución. *Dos* no es más el accidente del *uno* en la misma medida en que *uno* no es el excedente secundario del *cero* (o a la inversa), salvo si se reconsideran los valores de accidente, de secundariedad, de excedente: única condición para poder por fin considerar al texto en el movimiento de su constelación que procede siempre por los números.

No habiendo simplemente desaparecido, las oposiciones desbaratadas por el teatro aritmético son al mismo tiempo vueltas a jugar, esta vez como efectos y no reglas del juego. No imprimiéndose la huella más que remitiendo al otro, a otra huella ya («reflejo de huella»), dejándose sobrepasar, olvidar, su fuerza de producción está en relación necesaria con la energía de su desaparición. El poder de expropiación no se produce nunca como tal, sino en la alteración de los efectos de propiedad. Sobre la escena histórica de la cuarta superficie, la desapropiación es desconocida, y necesariamente («*4. 52... Hay una ley para ese desconocimiento*») violentamente confiscada en la organización doméstica y la economía representativa de la propiedad. Componiendo con el deseo (de lo propio), contando con las contradicciones de sus fuerzas (pues lo propio limita la disrupción, guarda contra la muerte, pero mira también hacia ella; la propiedad absoluta, la proximidad indiferenciada de sí respecto a sí es otro nombre de la muerte; en eso coincide también el espacio de la propiedad con la «superficie muerta»), el tex-

to hace decididamente girar a la escena. La expropiación se opera por violenta revolución. La escritura pone al desnudo lo que «*muere y revive en un pensamiento que no es en realidad de nadie desde el principio*» (4 y 4. 100), modula la expropiación, la repite, la desplaza regularmente, la enumera incansablemente, «*...y yo era así una marca entre otras marcas...* [...] *Pero nadie era ya yo, lo que iba a producirse, de hecho, no se producía para nadie, no había más que esa serie de cifras contando y registrando y anulando el todo del exterior* — »(3. 7).

Otros soles, otra revolución, otra aritmética: «Algo cuenta en mí, añade 1, completa el número crítico que esperan las yuntas de soles para rellenar los arreos. Sé que he sido construido para medir...»

La expropiación no se señala únicamente por la cifra del número, cuya operación no-fonética, suspendiendo la voz, disloca la proximidad consigo, la viva presencia que se pretende representar mediante el habla. «El cifrado melódico mata» —según *La música y las letras*—, es la muerte violenta del sujeto, que lee o escribe, en la muda sustitución de los *Números*, en el sueño de su broche, en su cofre silencioso. El vuestro. *(1. 5. ... Tocando esa secuencia comprendía yo que un único homicidio estaba constantemente en curso, que llegábamos a él para volver a él a través de ese rodeo...*» Pero el cifrado es *melódico*, un canto señala con medida todas las marcas de *Números*. En todos los sentidos de la palabra, es una cadencia lo que debéis seguir.

«La oda callada», en la *Mímica*, no señala más que el deceso de determinada voz, de una función concreta del habla, la representativa, la voz de lector o la voz de autor que no estaría allí más que para re-presentar al sujeto en su pensamiento interior,

para designar, enunciar, expresar la verdad —o presencia— de un significado, para reflejarla en un espejo fiel, para dejarla transparentarse intocada o para confundirse con ella. Sin pantalla, sin velo o de buen azogue. Pero la muerte de esa voz representativa, de esa voz ya muerta, no equivale a un silencio absoluto dejando por fin sitio a alguna pureza mítica de la escritura, a alguna grafía por fin sola. Da lugar más bien a una voz sin autor, a un trazado fónico que ningún significado ideal, ningún «pensamiento» recubre sin descanso en su acuñación sensible. Un martilleo numeroso somete al efecto de su ritmo a todas las afloraciones representativas; y se ordena acomodándose al despliegue regulado, cruel, a la aritmografía teatral de un texto que no es más «escrito» que «hablado» en el sentido de «*el alfabeto desde ahora para nosotros sobrepasado*» (2. 22). La desaparición de la «voz de autor» («Hablando allí el Texto de sí mismo y sin voz de autor», como fue confiado a Verlaine) desencadena un poder de inscripción no ya verbal, sino fónico. Polifónico. Los valores de espaciamiento vocal resultan entonces regulados por la orden de esa voz sin azogue, no por la autoridad de la palabra o del significado conceptual de la que no deja el texto —por otra parte— de servirse a su guisa.

«Poema callado», para seguir las *Variaciones sobre un tema* («Todo se vuelve suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y cara a cara concurriendo al ritmo total, el cual sería el poema callado, en los blancos.») los *Números* son también un poema de voz muy alta. Probadlo. Se leen en el clamor, amplio y controlado, retenido, apremiante, tenso. Con un canto que pone a la vocal en escena, y la articulación, cuyo eco anterior precipita sobre las

superficies murales, reflejando de un tablero a otro, por aparición cien veces repercutida, el salto. Cada vez en otro metal, la escultura de otro líquido, la travesía de una materia inaudita. Voz sin autor, escritura de gran aliento, canto a pérdida de voz:

«*3. ... y la voz lo decía, ahora, y era mi voz alzándose por encima de la visión coloreada o más bien del fondo ardiente de los colores, mi voz a la que oía yo modular una conjura fluida, apremiante, en la que se seguían las vocales, intercambiándose y pareciendo aplicarse al texto a través de mi aliento. Su continuidad actuaba directamente sobre cada detalle, rechazaba los elementos hostiles, formaba una cadena ritmada, un espectro que reunía y distribuía los papeles, los hechos, y ese juego me utilizaba como una figura entre otras más, yo era simplemente para él un grano alzado, lanzado... El relieve vocálico de las letras insertas en la inscripción separada —que, sin ellas, habría permanecido estable, opaca, indescifrable—; la actividad de esos átomos que me permitían de ese modo actuar invirtiendo la operación de que era yo objeto, la emisión y la proyección cuyo poder discreto había cambiado yo al vuelo, todo aquello abría lo lejano, el exterior —y vuelve a ver a los sonidos penetrar el cielo violeta hasta el fondo de los ojos. La fórmula podría enunciarse así: I — O — U — I — A — I a condición de imprimirle de inmediato una ondulación constante, algo de embriaguez...* [...] — *Y así es como me dejaba mi voz...* [...]»

La pérdida de voz se canta en otro lugar en la recurrencia transformada de la misma secuencia, según una «*pared de agua*», y un «*sol que viene a incendiarla*», «*y había ese momento antes del hundimiento, ese momento que parte en el canto: con-*

jura apremiante, en la que las vocales se seguían, se intercambiaban; fórmula que habría podido enunciarse I — O — U — I — A a condición de imprimirle de inmediato una ondulación constante, algo de embriaguez, de precipitado... (3. 55). Habréis observado la cadencia, y en la ocurrencia segunda, la caída de la I en la extremidad, «*última nota largamente sostenida*» en la ocurrencia primera; en la que veréis anunciarse, si volvéis a mirar, cierto desmembramiento, justo antes de la señal según la cual el órgano de «*mi voz me dejaba*».

«... I roja, etc. ... evidentemente no se puede dar color a una consonante. ¿Pero no es evidente que cada una de ellas, que cada letra en general tiene un dinamismo diferente, que no *trabaja del mismo modo, que se la puede comparar a un instrumento que con una forma única sirve para todo tipo de usos distintos?* ... Muy recientemente, leía yo en un libro, ... que la D, la Delta, es según el testimonio de Platón, la primera y más perfecta de las letras del alfabeto, aquélla de la que todas las demás nacen, estando compuesta de líneas y ángulos iguales. Y nos dice además que en la Ley el Salvador no ha venido para alzar ese punto, ese apex, que está situado encima de la I.»

La expropiación no procede, pues, únicamente mediante el suspenso cifrado de la voz, mediante el espaciamiento que la puntúa o más bien saca su rasgo en ella, sobre ella; es también una operación *en* la voz. Sobre todo, si el pensamiento no es de nadie desde el principio, si la «impersonificación» es inicial, es sencillamente porque el texto no empieza nunca. No es que las rupturas desaparezcan en él, ni que las irrupciones «positivas» se esfumen, se fundan en el continuum de un siempre-ya-allí. Sino que

justamente porque las rupturas no resultan allí nunca orígenes, no vienen nunca a transformar un texto anterior. Ninguna arqueología de los *Números* es, pues, posible desde el momento en que se leen. Se os remite indefinidamente al encadenamiento sin fondo, sin fin, y al retroceso indefinidamente articulado del principio impedido, así como a la arqueología, la escatología o la teleología hermenéutica. Y al mismo tiempo. «*El nuevo texto sin fin ni principio*» (3. 99) no se deja ni mantener ni contener en el broche del libro. Texto a pérdida de vista, cuando ha obligado al propio horizonte al enmarcamiento de su propia escena, para «saber abarcar con más grandeza el horizonte de la época presente».

Así, por ejemplo: los *Números* parecen empezar por su principio: por el 1. de la primera secuencia. Ahora bien, en la víspera de esa abertura:

1. la mayúscula inicial es supendida por los tres puntos que la preceden, el origen es suspendido por la puntuación múltiple y os sumergen inmediatamente en la consumación de otro texto que había ya puesto a éste, desde su doble fondo, el movimiento. Cita, incitación incoactiva que vuelve a poner en movimiento la organización de cada ciudadela;

2. ese texto citado, ese pasado anterior futuro, ¿no era, más que consumido, el enunciado consumado de la consumación? ¿Su enunciado como se dice teórico? ¿y muy experto en ello? Por ejemplo: el «principio» de los *Números* no es más que la propagación, en la misma llama enroscada, de la última página ardiente del *Drama*. Leed: «*1. ... el papel ardía, y se trataba de todas las cosas dibujadas y pintadas proyectadas allí de forma regularmente deformada, en tanto que hablaba una frase: 'he aquí la cara externa'. Ante la mirada o más bien como*

apartándose de él: enrollándose consumida esa página de madera tostada.»

Página «última» del *Drama:*

«pensando que deberá aún escribir:

«se debe poder considerar que el libro fracasa aquí — (arde) (desaparece) (en el pensamiento que no tiene último pensamiento) — «más numeroso que la hierba» — «el ágil, el rápido entre todos, que se apoya en el corazón»)—.»

La escritura, el fuego, la desaparición, el «sin fin», el número, lo innumerable, la hierba, son citas y enunciados citados sobre la necesidad de esos efectos citativos. Estos no describen la línea de una relación simple entre dos textos o dos consumaciones de fuegos, os arrastran a un desplazamiento de constelación o de laberinto. No se mantienen «en el marco de esta hoja de papel». No sólo son infinitas las remisiones, sino que os hacen circular entre textos y estructuras de remisión hetereogéneas. Así las citas son a veces «citas» de «citas» (leéis aún esta palabra entre comillas antes de someterla, en su momento, a examen), remisiones laterales o directas, horizontales o verticales, casi siempre redobladas, la mayor parte de las veces en sesgo. Un ejemplo en el número: el fuego de ese papel no pasa sólo del *Drama* a los *Números,* tiene un hogar, virtual más que real, en otro «papel ardiente» preso de la aurora, a su vez consumido-«citado» («figuras simbólicas trazadas sobre el papel ardiente, como otros tantos signos misteriosos que viven de un aliento latente») en las *Lógicas* que, sobre un modo que no es ya simplemente teórico, sino que redobla quizá la superficie de asistencia de la tetralogía *(El Parque, Drama, Números, Lógicas),* enuncian el movimiento «transfinito» de la escritura: «puesta entre

comillas generalizada de la lengua» que, «con relación al texto, en él se convierte en enteramente citacional.»

Ningún acontecimiento es, pues, narrado, todo ocurre en el entre-texto, siendo respetado un único principio: que no «ocurra, a fin de cuentas, nada». Siempre habrá comenzado otro libro a inflamarse en el momento en que «él cierra el libro — apaga la vela, con su aliento que contenía el azar: y, cruzando los brazos, se acuesta sobre las cenizas de sus antepasados».

La dualidad del texto original y de la cita es así arrebatada. En la puesta al cuadrado. Y desde el segundo cuadrado, estáis advertidos de ello: «*1. 5. ... algo había comenzado, pero ese comienzo revelaba a su vez una capa de principio más profundo, ya no había ni antes ni después, era imposible volverse...*—».

Los enunciados sobre el ante-principio, sobre la ficción de origen, sobre la indeterminación del imperfecto seminal en el que se sumerge el pluscuamperfecto de un acontecimiento sin fecha, de un nacimiento inmemorial («algo había comenzado»...) no podrían escapar a la regla que enuncian. Se recitan a sí mismos, volviéndoos a llevar por ejemplo hacia la nativa cerca del *Parque:* «... leer el principio de una frase: 'El cuaderno está abierto encima de la mesa', asegurarse de que no tiene nada de lo que quería darle (nada que pueda sostener la comparación con el proyecto primitivo), que una palabra no basta para salvar el resto, que había que destruir esa continuidad complaciente, entumecedora; desgarrar, desgarrar, arrojar, limpiar todo, recrear el espacio que se ensanchará poco a poco, que se expandirá en todos los sentidos».

Ese «comienzo de una frase» implica en una relación de atracción a tal papel y a tal «superficie de madera tostada» en la que se basarán los *Números*. Pero ya siguen en el *Parque* un camino más arriba señalado: «El cuaderno está abierto encima de la mesa de madera oscura débilmente iluminada por la lámpara. La tapa está ya algo desgarrada, en tanto que las páginas cubiertas una por una con la escritura fina, apretada, trazada con tinta azul-negra, se añaden lentamente unas a otras, progresan sobre el papel blanco cuadriculado, sin que sea posible volver atrás, volver a empezar ese trabajo minucioso e inútil que exige ser llevado hasta el fin; hasta la última página aún lejana en que acabará por sí mismo, un día.»

Como el cuaderno cuadriculado del *Parque*, el damero del *Drama* deja desde el principio del juego la imposibilidad de empezar, que es también la imposibilidad de «*volverse*» *(Números)*, de «volver atrás» *(El Parque)*: «Todo contaminado, significativo. Ningún principio ofrece las garantías necesarias de neutralidad». Esta contaminación de los orígenes habrá sido significada por el «veneno» de los *Números*.

Observad, desde el lugar en que estáis, en el ángulo del cuadriculado *(El Parque)*, desde las casillas del damero *(Drama)*, desde los cuadrados o cubos, esa abertura practicada como cierre, jugando una en la otra. La salida necesaria establece el asedio, encierra definitivamente al texto, imperfectamente también, en la remisión —en la salida— hacia otro texto. Falsa salida a pérdida de vista. El espejo es puesto en la puerta. En el cuadrado. La cerca —o reja— del *Parque*, del *Drama*, de los *Números*, tiene la forma de la abertura, de una pequeña abertu-

ra para introducir la llave y de una abertura innumerable, puesto que no es más que enrejado (relación de las líneas o de los ángulos de la red). A la vez, pues, necesaria e imposible. Urgente e impracticable, literalmente obsesiva, como habrá sido puesta y situada en reserva en el *Parque:* «Boca abajo, el rostro hundido en la almohada, hay que intentar de nuevo la experiencia. Desde el tiempo, todos los elementos, si quiero, son conocidos; yo sé, puedo saber; podría salir, hallar la hendidura imperceptible, la salida que nadie pudo intentar antes de mí»

Más adelante, siempre en el *Parque,* habréis pisoteado la hierba numerosa del *Drama* y de los *Números* hundiéndoos en el más allá del espejo que compartirá toda la geometría del texto futuro: «Muy cerca, tras mí, más allá del espejo en que, bajando la vista, me veo sentado en esta silla, la hierba crece tupida a pesar de los guijarros, las hojas secas, las ramitas; a pesar del invierno y del frío: la hierba inalterablemente verde, únicamente un poco menos verde.»

Este texto lleno de claves no esconde ningún secreto. Nada, en suma, para descifrar más que la suma que es. Nada en el broche. Nada detrás del espejo. La búsqueda obsesiva de la salida no se basa, con exclusión de cualquier otra motivación, singularmente la de algún «autor», más que en la estructura del texto. A ese ajuar completo con el que no tenéis qué hacer. La obsesión habrá sido siempre textual. «Dijo que había que atarme a un cañizo». La textualidad es obsidional. Proceso indecidible de cierre/apertura que se reforma sin tregua. Por orden y en el orden *(aritmos).*

Se dirá, pero no es algo tan seguro viéndolo bien,

que esta composición minuciosa e inútil, obstinada, incansable, de cuadrados desiguales que no quieren decir nada, que no muestran nada más que su regular irregularidad, su marca y sus colores, todo ello no forma un mundo risueño. Quizá, pero no se trata aquí ni de psicología ni del mundo de un autor, de su «visión del mundo», o de la vuestra, ni de una «experiencia» por realizar, ni de un espectáculo para describir o narrar. Nada que ver.

Tal habrá sido el cañizo de este texto indescifrable. Texto enrejado en un espejo. Tiene otros dibujos de claraboya aún para desbaratar el descifrамiento y extraviaros en sus agujas. La geometría de su enrejado tiene con qué, en sí misma, por sí misma, extenderse y complicarse desmesuradamente, ocupando sitio, cada vez, en un conjunto que la corresponde, la sitúa, la desborda regularmente después de haberse reflejado en él por adelantado. La historia de sus geometrías es una historia de reinscripciones o de generalizaciones sin refutación.

Ejemplo, una vez entre tantas otras, *El Parque* «empezaba» así, en ese azul que a continuación se aclarará: «El cielo, por encima de las largas avenidas relucientes, es azul oscuro.» En el enroscamiento en que se consume el volumen de los *Números* habréis leído: «*3. 15. ... Diciendo también: "el palacio está provisto de cincuenta puertas. Se abren sobre los cuatro lados en número de cuarenta y nueve. La última puerta no está en ningún lado y se desconoce si se abre hacia arriba o hacia abajo... Todas esas puertas tienen una única cerradura y no hay más que una pequeña abertura para introducir la llave, y no está señalada más que por la huella de la llave... Contiene, abre y cierra las seis direcciones del espacio"... Comprendiendo así que ten-*

dríamos que pasar por muchas series antes de alcanzar directamente el regreso de la arquitectura al medio de donde había salido... Con sus terrazas, sus cúpulas, sus jardines, sus habitaciones, sus ceremonias... "El cielo, por encima de las largas avenidas relucientes, es azul oscuro": he ahí, en suma, la frase de que había partido —».

Igualmente, la «primera» frase del *Drama* se reconstituye en una de las secuencias cuartas de los *Números* en donde habréis podido leerla, en presente, sin saber de dónde viene: «*4. 32. (..."Primero (primer estado, líneas, grabados, el juego comienza) está quizá el elemento más estable que se concentra detrás de los ojos y la frente..."...»).* El texto así construido (retorcido, curvado hacia dentro) os vuelve a llevar al haz, siempre, y en su juego de claves.

3. La primera secuencia de los *Números* no es únicamente más antigua que sí misma, como el surco de un texto pasado (que él mismo, etc.); si es inmediatamente plural, dividida o multiplicada, es también por su poder de germinación o de diferenciación seminal que desde ahora engendrará, habrá hecho nacer toda una cadena de otras frases a la vez semejantes y desemejantes, reflejándose y transformándose de manera regularmente irregular, a lo largo de un texto futuro, separadas cada vez por la marca o el margen de una pequeña diferencia. En 4. 12, por ejemplo, toda la secuencia primera está modificada por un «como si». El «*Gran espacio que se escapa ya a las medidas*» se ha convertido, en otro registro, en «*Gran acorde que se escapa ya a las medidas*». El «*Gran objeto chapado y deshecho*» se ha determinado en «*Gran volumen chapado y des-*

hecho». Podríamos multiplicar hasta el infinito esas «repeticiones contadas».

Lo que así verificáis en las «primeras» o «últimas» frases, habríais podido igualmente experimentarlo en las ante-primeras palabras del texto que son los exergos o las dedicatorias, esos fuera-de-texto ficticios que son también violentamente re-inscritos en el sistema de los *Números*. El exergo, esa frase de «Lucrecio» (citada en su lengua de origen extranjero: *Seminaque innumero numero summaque profunda)* deja de ser una cita, extraída o pegada a la superficie frontal, desde el momento en que se deja trabajar el cuerpo mismo del texto *(4. 80. (... / «El deseo apareció primero, vagando por encima de todo. Existía ya antes del germen del pensamiento / ... Gérmenes, simientes en número innumerable y cuya suma alcanza la profundidad en que la palabra "vosotros" y el pensamiento "vosotros" se abre paso a través del azar hasta vosotros)* —» ... «*1. 81. ... gérmenes futuros y pasados... Gérmenes agrupados y diseminados, fórmulas cada vez más derivadas...*».

El exergo no está, pues, fuera de la obra. Ni incluso la dedicatoria, que, sin embargo, se presenta como un nombre propio (señalada en su escritura de origen extranjero, venida del Este, como los caracteres chinos sembrados en el texto) y cuyas vocales componen una fórmula ideogramática que los *Numeros* en varios sentidos descompondrán, recompondrán, imprimiéndole una ondulación constante, por expropiación, reapropiación anagramática, traduciéndola, transformándola en nombre común, jugando con las vocales de que está formada (pero «*4. 32. (..."Las consonantes no se oyen más que con el aire que forma la voz, o vocal"/)* —»),

señalando el color de cada una de ellas, insistiendo en la I, roja como en determinado soneto de la literatura occidental y roja como el «*momento rojo de la historia*». Pero esos efectos de escritura, que desde ahora denominaremos paragramáticos, son mucho más numerosos de lo que hacen pensar esos ejemplos.

4. La «primera» secuencia no es, pues, un discurso, un enunciado presente (al principio *era* el número, no el habla, ni, en lo que equivale presentemente a lo mismo, el acto; o más bien el enunciado aparentemente «presente» no es allí el enunciado de un presente, y ni siquiera de algún presente pasado, de algún pasado definido como habiendo tenido lugar, como habiendo sido presente. Lejos de toda esencia, sois inmediatamente sumergidos por el imperfecto en el espesor ya incidido de otro texto. Y lo que es dicho o escrito (el «significado»), es ya la práctica de una incisión en una sustancia gráfica que conserva y deforma huellas de todas clases: formas, dibujos, colores, ideogramas medio silenciosos, enunciados hablantes, etc.:

«*1. ... el papel ardía y se trataba de todas las cosas dibujadas y pintadas proyectadas allí de manera regularmente deformada, mientras que una frase hablaba: "he aquí la cara exterior". Ante la mirada o más bien como retirándose de ella: esa página o superficie de madera tostada que se enroscaba consumida.*»

Como en el interior del *Parque*, el medio total en el que se escribe el libro (la habitación, la «antigua habitación» que reaparece sin cesar, la mesa, el cuaderno, la tinta, la pluma, etc.) es constantemente reinscrito, vuelto a poner en juego en el *Drama* y en los *Números*. Cada vez, es la aparición

de la escritura como desaparición, retroceso, borramiento, retirada, enroscamiento sobre sí, consumación. *El Parque* se clausura así (observáis en ello el reflejo de la huella de la llave): «... oscuro; mientras que otro día, el cuaderno dispuesto encima de una mesa al sol o, esa misma noche, sacado del cajón cuya llave es ella la única que la guarda, el cuaderno será leído por un momento, luego vuelto a cerrar; el cuaderno de tapas naranjas pacientemente llenado, sobrecargado con la escritura regular y llevada hasta esta página, esta frase, este punto, por la vieja pluma a menudo y maquinalmente sumergida en la tinta azul-negra».

Queda esta columna de tinta, después, antes del punto final. Maquinalmente sumergida, presta a incidir otro texto.

El *Drama*, que se termina donde empiezan los *Números*, comienza, no obstante, en el mismo punto («y no podemos decir que comience de hecho allí donde se termina»), por el ya-allí de un texto que abre también el espacio de un juego: «Primero (primer estado, líneas, grabado — el juego comienza)...».

8. La columna

«En cuanto al movimiento textual (comportando el conjunto de los *Cantos)* se convierte en el «acelerado de rotación uniforme en un plano paralelo al eje de la columna». *(Lógicas.)*

«Un sueño viene a recordarle que tiene que construir obeliscos, que es lo mismo que decir rayos solares de piedra y hacer grabar en ellos letras que se llaman egipcias.»

«¿Sabes que según Aristóteles no es una muerte trágica el perecer aplastado por una columna? Y ésa es empero la muerte no trágica que te amenaza.»

«Había que encontrar una formación para la utilización de las masas y se encontró con la *columna.*»

«Las tres cosas: columna de excremento, pene e hijo son cuerpos sólidos que excitan, penetrando o retirándose, un conducto de membrana mucosa...»

Así, en el indefinido de un pasado que no ha sido nunca presente, en el instante en que un corte desencadena el juego y entabla el texto, «*una frase hablaba*». Más adelante: «*3. 11. ... Me había despertado hablando, relámpago deslizado en un torbellino ennegrecido de palabras...*». Un poco más adelante: «*1. 9. ... Sin duda me había despertado; pero ese despertar no era más que un efecto desplazado, una germinación...*».

No se trata más que de despertar, nunca de vigilia. Un lenguaje ha precedido a mi presencia en mí mismo. Más antigua que la conciencia, que el

espectador, anterior a toda asistencia, una frase «os» esperaba, os mira, os observa, vigila sobre vosotros, os concierne por todas partes. Siempre una frase se ha sellado ya en algún sitio y os espera donde creéis abrir un espacio virgen, «*4. (... —y muere y revive en un pensamiento que no es en realidad de nadie desde el principio, una columna transparente que tiene lugar, permanece suspendida a una altura más o menos grande, y al despertaros os decís: "anda, yo estaba allí", pero nada viene a explicar esa frase, es ella quien os mira...) —*».

Este texto ocupa el sitio antes de «mí», me mira, me cerca, me anuncia a mí mismo, vigila sobre la complicidad que sostengo con mi presente más secreto, vigila mi futuro interno —una ciudad precisamente y laberíntica— como desde una torre de vigilancia plantada dentro de mí, como esa «columna transparente» que, no teniendo interior, está hundida, puro exterior, en lo que querría cerrarse sobre sí mismo. La columna pone el espacio en el tiempo y divide lo compacto. Su transparencia es también reflectante. Imaginad que os habéis tragado un espejo cilíndrico. Alzado, más grande que vosotros. «*4. (... esa columna no os deja ninguna distancia, vela cuando dormís, se ha deslizado entre vosotros y vosotros... Cada vez menos sospechada, cada vez menos recordada allí donde marcháis sin verme...*»).

Esa columna de cristal atraviesa, domina, regula y refleja, en su polisemia numerosa, el conjunto de los cuadrados.

Torre de Babel en la que las lenguas y escrituras múltiples chocan o pasan unas a otras, se transforman y se engendran desde su alteridad más irreconciliable, más afirmada también, pues la pluralidad aquí no tiene fondo y no es vivida como nega-

tiva, en la nostalgia de la unidad perdida. Compromete, por el contrario, a la escritura y al canto. «*1. ... Aire // A causa de una palabra dicha en otra lengua, acentuada, repetida, cantada —e inmediatamente olvidada—, yo sabía que un nuevo relato se había desencadenado*» (también en 2. 90).

La torre de Babel, esa columna vertebral del texto, es también una columna fálica tejida al hilo de la obra. «En lugar de los falos, dice Herodoto, inventaron otros objetos de un codo de largos, provistos de un hilo; eran llevados por mujeres que, tirando de los hilos, hacían erguirse en el aire a esos objetos, reproducción del órgano genital del hombre, casi tan grande como el resto del cuerpo.»

«*4. 56. (... Podéis, desde ese ritmo, alzaros lentamente, reunir vuestra superficie de espacio, sentir la columna de huesos suavizarse en vosotros, cómo las m a n o s vuelven a encontrar sus dedos...)*». «*2. 6. ... una sílaba inexistente en ninguna otra lengua conocida.... Yo estaba entonces casi en la cima de un cilindro cuya extensión no controlaba, su base se enraizaba en los metales más pesados. Subíamos así, por millares, hacia la abertura blanca...*». «*1. 49. ... no llegando a comprender la razón de esa travesía del espejo, de ese desgarramiento doble, y por qué se hacía justamente con ella, sus ojos, su deshilachamiento, la espada escondida en la columna que le envolvía...*».

El «*cilindro transparente que atraviesa los mundos y su tiempo*», (2. 38), ¿no es también la columna de aire inaprehensible del Zohar (*3. 43. ... «Ha burilado grandes columnas de aire inaprehensibles» / ...)*? Columnas-espejos, columnas de mercurio, «*las columnas físicas y atmosféricas*» (1. 85) se sumen, en efecto, en la cábala en lo que resultan

ser también «*columnas de números*» (4. 52). «*1. 45. ... en la diseminación sin imágenes, sin tierra, el salto fuera del dolor señalado y acumulado —luminoso empero, seco, recortado, encadenadas las demostraciones («el número mínimo de hileras —líneas o columnas— conteniendo todos los ceros de una matriz es igual al número máximo de ceros situados sobre líneas o columnas distintas»)...*» y columnas de números que son, allí también, árboles (1. 45), y «*3. 15. ... aparte de las cuatro paredes desnudas y del árbol que atravesaba la habitación, no había así nada más que esa respiración insensible y enrojecedora del exterior oculto...*». Lo que, unido a la autoridad del número 10 (1 + 2 + 3 + 4), podría, si semejante privilegio no fuese demasiado ricamente polisémico para ser dominado de una sola vez, poner en escena al árbol de los diez *sefiroz* correspondiente a los diez nombres o categorías arquetipos. *Safar quiere* decir contar y se traduce en ocasiones *sefiroz* por numeraciones. El árbol de los *sefiroz*, el todo grabado, se sumerge en el En Sof, «raíz de todas las raíces»; y esa estructura puede ser reconocida punto por punto en los *Números*. No se trataría más que de uno de los numerosos injertos textuales mediante los cuales se reimprime la Cábala; numerosos: plurales, diseminados, y también ritmados, cadenciados, regulados, calculados, marcados sobre «*el alcance completo*» (2. 74), recayendo con medida, como las cabezas bajo la cuchilla, como la grabación sin fin de las voces, en la «*caída inmóvil de los número*» (1. 33).

Columna en marcha, columna de números, columna-espejo, columna de aire, columna de mercurio, columna de *oro:* oro en fusión, aleación de marca. «Mi palacio magnífico está construido con mu-

rallas de plata, columnas de oro...». La columna no es nada, no tiene ningún sentido en sí misma. Falo vacío, extirpado de sí mismo, decapitado (i), asegura el paso innumerable de la diseminación y el desplazamiento jugado de los márgenes. No es nunca ella misma, únicamente la escritura que le sustituye sin fin, desdoblándola desde su primera surrección: «Dos pilares, que no era difícil y aún menos imposible tomar por baobabs, se vislumbraban en el valle, más grandes que dos alfileres. En efecto, eran dos torres enormes. Y, aunque dos baobabs, a primera vista, no se parecen a dos alfileres, ni incluso a dos torres, no obstante, utilizando hábilmente los bramantes de la prudencia, se puede afirmar, sin temor a equivocarse (pues, si esta afirmación estuviese acompañada de una sola parcela de temor, ya no sería una afirmación; aunque un mismo nombre exprese esos dos fenómenos del alma que presentan caracteres lo bastante netos como para no ser confundidos a la ligera) que un baobab no difiere tanto de un pilar, que la comparación esté prohibida entre esas formas arquitectónicas... o geométricas... o la una y la otra... o ni la una ni la otra... o más bien formas elevadas y macizas [...]. Dos torres enormes se vislumbraban en el valle; lo he dicho al principio. Multiplicándolas por dos, el producto daba cuatro... Pero no distinguí muy bien la necesidad de esa operación aritmética.»

Toda una lectura del volumen podría así circular en el entre-texto o la red paragramática que aclara y atiza a uno mediante la otra el fuego de la consumación, del *Drama* a los *Números* (el «resumen ardiente» de la ciudad y del libro, «el papel ardía», etc.) y los fuegos de la Tora, fuego negro y fuego blanco: el fuego blanco, texto escrito en le-

tras aún visibles, se da a leer en el fuego negro de la Tora oral que viene a posteriori a dibujar las consonantes y a puntuar las vocales, «*3. 43. / ... Trayecto del fuego negro en que me quemaba sobre el fuego blanco...*». Al ser así tantos fuegos arrojados, proyectados por el texto, no se hace referencia a ninguna consumación «real» a la que se pueda soñar alcanzar por fin, agotados y sobrepasados todos los textos, el hogar. El fuego no es nada fuera de esa «transferencia» de un texto a otro. Ni siquiera un «objeto callado». La consumación (la relación de la muerte y de un sol de los que fue —más de «una vez»— cuestión) es de lado a lado, como la diseminación, textual («el libro suprime
el tiempo cenizas»)

Lo que no es reducirla (a sus cenizas) sino pegar fuego a vuestro pensamiento del texto. Que, privada de referente último y «real» —que igualmente mantendría al fuego a distancia tranquilizadora—, tal consumación parece no consumir más que huellas, cenizas, y no aclarar nada que no esté presente, ese hecho no le impide arder. Y aún habría que saber lo que quiere decir arder. ¿Qué es el *propio* fuego? En el *Drama*: «Nada distingue a una llama del fuego, el fuego no es nada más que una llama, y es del sentido de las palabras de lo que se trata, no de las cosas en las palabras. Es inútil representarse aquí un fuego, una llama: lo que son no tiene nada que ver con lo que se ve.» Igual que tampoco el crimen, la consumación no tiene lugar «realmente». Se mantiene *entre* el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo. Es lo que se llama doblemente el *himen*, «vicioso pero sagrado», en la *Mímica;* la penetración, el acto perpetrado de lo que *entra,* consume e introduce la confusión *entre* los par-

ticipantes; pero también, a la inversa y al mismo tiempo, el matrimonio no consumado, la pared vaginal, la pantalla virginal del himen que se mantiene *entre* el exterior y el interior, el deseo y el cumplimiento, la perpenetración y su recuerdo. Suspenso de la «alusión perpetua»: así ese PIERROT ASESINO DE SU MUJER (mimo de Margueritte en ese himen a pérdida de vista).

La Cábala no es únicamente citada a comparecencia a título de la aritmosofía o de la ciencia de las permutaciones literales (*«2. 42. ... «Triplicó el cielo, dobló la tierra y se apoyó en los números»... «3. 95. ... La ciencia de la combinación de las letras es la ciencia de la lógica interna superior»/...»*), coopera a una explicación órfica de la tierra. Como *Drama* («Al principio, todo está presente, pero nada existe. Luego la visión crea sus pantallas sucesivas...» [...]. «Si vuelvo a copiar este pasaje: "ahora, vuelvo al tiempo en que el mundo estaba en su novedad, en que la tierra estaba aún blanda"...»), la primera secuencia de los *Números* mima una especie de mitología cosmogónica. Repetición del presente absoluto del origen indiferenciado, pero no en el cero de un prefacio cuarto, algún 0. 4, ya en el (1): «*el papel ardía*» ya en el origen del mundo.

Ahora bien, por el lugar que deja al punto, al aire, etc., esa explicación órfica describe también lo análogo del *pleroma*, esa especie de espacio original, de capa neumática *(tehiru)* en la que se produce el *zimzum*, la crisis en Dios, «drama de Dios» mediante el cual Dios sale de sí mismo y se determina. Esa contracción en un punto, esa retirada después de esa salida fuera de sí a partir del éter original, remite, ciertamente, a la mitología de «Luria», pero puede pasar por «Hegel», «Boehme», et-

cétera. *(2. 54. ... «Produjo un simple punto que fue transformado en pensamiento, y en ese pensamiento, ejecutó innumerables esbozos y grabó innumerables grabados. Luego grabó la chispa, y fue el origen de la obra existente y no existente, profundamente s e p u l t a d a, irreconocible por el nombre...» ...»).*

Aunque mantenga en vida esos textos recogidos, el juego de la inseminación —o injerto— arruina su centro hegemónico, subvierte su autoridad como la unicidad. Reducida a su textualidad, a su plurivocidad numerosa, absolutamente diseminada, la Cábala, por ejemplo, es entregada a una especie de ateísmo, lo que, leída de cierta manera o, simplemente, leída, no ha dejado sin duda nunca de ser «... el número, la única cosa en la que creyeron vuestros supuestos ateos...».

Los *Números,* cábala en la que los blancos no serán nunca rellenados más que provisionalmente, quedando siempre vacía una cara o una casilla, abierta al juego de las permutaciones, blancos entrevistos como blancos, espaciamiento (casi) puro, para siempre jamás y no en la espera de un cumplimiento mesiánico. Espaciamiento sólo asistido. Pues hay toda una interpretación del espaciamiento, de la generación textual y de la polisemia, como se sabe, en torno a la Tora. La polisemia es la posibilidad de una «nueva Tora» que puede salir de la otra («Tora saldrá de mí»). Rabbí Leví Isaac de Berditschew: «Esto es lo que ocurre: el blanco, los espacios en el rollo de la Tora provienen igualmente de las letras, pero no sabemos leerlos como el negro de las letras. En la época mesiánica, Dios revelará el blanco de la Tora cuyas letras son actualmente

invisibles para nosotros, y es lo que el término "nueva Tora" hace pensar».»

Aquí, por el contrario, un texto nuevo resultará siempre posible, abriendo el blanco la estructura a una transformación indefinidamente diseminada. El blanco del papel virgen o de la columna transparente descubre, más que la neutralidad de un medio, el espacio de juego o el juego del espacio en los que se alzan las transformaciones y se enuncian las secuencias. Es el aire. «*El aire blanco*» (4. 36).

El aire: éter en el que, desde el «principio», se toma o se eleva el «*1...*»: «*1... Aire / ...Aire // ... Aire //// ...*».

El aire es también, en apariencia (es el aire del aire, el aire al cuadrado: 1, 2, 4 rasgos), míticamente, la atmósfera indiferenciada en la cual parece solidificarse o recortarse el primer presente, especie de origen del mundo y de certeza sensible, mimada «bajo una apariencia falsa de presente».

«1. ... En ese punto justamente, no hay ya lugar para la más mínima palabra. Lo que se oye de inmediato es la boca: plena, oscura —hierba, arcilla—, estamos dentro. Es inútil removerse, volverse. Todo está cercado y colmado, sin desfase, intervalo hendidura. ¿Más lejos? Es aquí. ¿De otra manera? Aquí.»

El aire en el que está preso el cuadrado del mundo (4. 24), el aliento de la voz (4. 32), la apariencia (el aire) del presente («*4. 8. (... Esa cuarta superficie está de alguna manera practicada en el aire, permite a las palabras hacerse oir, a los cuerpos dejarse mirar, se la olvida por consiguiente con facilidad, y allí reside sin duda la ilusión o el error...)*») ritma la melodía.

«*Aire blanco*»: preso en la columna, no es tam-

bién el medio del trabajo, medio como vacío elemental y medio como alto horno plantado en el centro de la fábrica (recordáis entonces el «humo pudridor» y la «pantalla blanca salida de la fábrica» del *Drama). Números: «3. 75. ... y pensando en el trabajo concreto y cruel producido en última instancia en el vacío, y por eso mismo más concreto y universal, sin más allá, sin limitación, sin apelación... «Las fábricas y los muelles que veis en estas páginas podrán ser arrasados, las columnas de humo blanco dejar de alzarse en el cielo, pero ese puerto no podrá ser dominado» / «sólo el pueblo es el autor de la historia universal» / ...»*

Pero «antes» de ser así el medio del trabajo y de la producción como *abrirse camino* (1. 24; 3, 43), el aire es el «aire»: una «cita». Por ejemplo de *Drama:* «... como si pensase o soñase un libro... Un libro cada uno de cuyos elementos (palabras, frases, páginas) estaría animado por una rotación velada, de tal forma que creeríamos asistir a la revolución de una esfera múltiple... Lo que se deduce de ese libro es el aire.» Habríais podido reconstruir así la red de citas de las «esferas», de las «rotaciones», etc...

El aire no es, pues, únicamente una «cita», es el medio vacío del texto como cita generalizada, es la cita de la cita, su ser-citado a la comparecencia.

Ese «aire» sobredeterminado (pero no hay nunca más que sobredeterminación, fuera de la «ilusión» de la presencia originaria sobre la cara cuarta) regenera en sí, de próximo en próximo, por encima de la «*Física*» de «Hegel» —toda la filosofía—, todos los textos de las cosmogonías presocráticas: La de «Anaximandro». La de «Anaxímenes», sobre todo, que determina el *ápeiron* original (lo ilimitado, el aoristo, el imperfecto en suma) como *aire*:

cuya rarefacción daría nacimiento al fuego. Y la tierra, que flota sobre el aire, ¿no es para «Anaximandro» una «base de columna», una «columna cilíndrica» de proporciones calculables (diámetro de la base igual al tercio de la altura), inflada en su extremidad superior y por nosotros habitada? *Números: «2. 6. ... Yo estaba entonces casi en la cima de un cilindro cuya extensión no controlaba, y cuya base se enraizaba en los metales más pesados...»* La continuación de esta secuencia parece simular la descripción de una de las *Escenas del Paraíso* del «Bosco» que habréis podido ver en el *Palazzo Ducale* de Venecia; hace abrir un «círculo blanco», situado arriba y a la derecha del cuadro, sobre la Vía del «*Tao Te King*» (*«El crisol, la fábrica, en que nos elaborábamos así los unos con relación a los otros era, pues, al mismo tiempo la recordación y el desarrollo de una fórmula anteriormente inscrita en el círculo blanco que era la vía. La vía, o quizá, al contrario, la entrada de un nuevo recorrido, el mismo pero en sentido inverso, el mismo pero en espejo, o más bien cambiante en espejo, el que acababa de tener lugar, y en el que nos volvíamos aún lentamente más allá de lo que había sido llamado en otro tiempo reflejo o espejo...»*), todos los *Números* toman así su partida ficticia en el espesor de ese texto plural, mezclando el cuerpo de la escritura al espacio del mito, del sueño, del cuadro, al azogue extraño de lo que no se podrá ni siquiera llamar espejo.

El aire literal *(r)* no se deja disociar del número (del que es la columna elemental) y de la esperma (término/germen) a la que deja paso y da lugar. «Anaxágoras» y «Empédocles», sobre todo, los asociarían sistemáticamente. «El aire y el éter ocupaban todo, siendo los dos infinitos; pues en todas las co-

sas, son ellas quienes prevalecen por el número y el volumen..., en todos los compuestos hay partes numerosas y de todas clases, simientes *(spermata)* de todas las cosas, que presentan formas, colores y sabores de toda especie.» La «separación» que introduce la diferencia en el «todo conjunto» hace «aparecer» cada cosa. Anteriormente, «*en la mezcla de antes del espejo*» (3. 31), «una gran cantidad de tierra estaba contenida, así como simientes en cantidad infinita y sin semejanza unas con otras». ¿Es, en fin, necesario recordaros que los miembros de la secta pitagórica, que creían también que el aire constituye el medio del mundo, juraban por el tetractis (1 + 2 + 3 + 4) y representaban a los números por puntos dispuestos sobre unas especies de dominós? Lo habréis sabido, en la ilusión de ese futuro anterior en que presentemente, muy cerca del fracaso, deriváis sin tregua.

9. La encrucijada del «este»

> «¿... hacia el Este? ¿Están cortados los puentes? ¿No hay mapa?... ¿Bastaría con un error de pronunciación y ¡hop! una montaña? Simplificáis, no es serio. ¿Pero el Este? Os pregunto cómo ir hacia el Este. ¿Por qué esos gestos vagos? ¿incompletos? ¿el Este? ¿E, S. T. E.? A la derecha de la imagen en suma. No vale la pena estar pintados juntos en el mismo cuadro si nos negamos a comunicarnos las informaciones.» *(Drama)*
>
> «*Encrucijada (carrefour)*, de *quadrifurcus*, que tiene cuatro horquillas... En un glosario latino-francés del siglo XII, *theatrum* es traducido por *carrefourc.*» *(Littré.)*

¿Qué estáis haciendo con esos ejemplos de programa polisémico y de injerto textual? A menudo ois que os dicen: esto *es* eso; después aquello; y también eso. El aire *es* el *ápeiron* de la fisiología presocrática, el *tehiru* de la Cábala, la posibilidad de la presencia, de la visibilidad, de la apariencia, de la voz, etc. «Aire» *quiere decir* esto, después aquello, etc. Se habría podido decir también: el *cuadrado* es

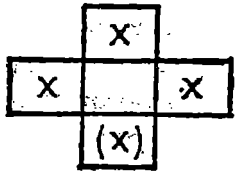
1. El papel cuadriculado o la reja del *Parque*, el tablero del *Drama*, la esfera de reloj de los *Números*, la configuración tetralógica que se forma allí con las *Lógicas* y las (IV × 4) cuatro veces cuatro proposiciones de su *Programa:* «sea una tetralogía múltiple desplegándose por sí misma paralelamen-

te a un ciclo de años recomenzado y vigilad que su texto sea incorruptible como la ley: ¡eso es casi!»;

2. Las «cuatro raíces de todas las cosas» de «Empédocles» o la raíz cuadrada (4. 32);

3. «La escritura cuadrada», forma de la escritura china y de un ideograma que «quiere decir» «escribir» (*«3. 23. Sin embargo, había que elegir entre el este y el oeste, y era como si hubiese que decidirse a favor de un pasado de falso rostro de futuro o a favor de un futuro aún figurado en el pasado... Por un lado la inmensidad cimentada, cuadriculada, recorrida por olas e imágenes, en que negro y blanco no tienen el mismo valor, en que sexo y sexo están separados en retiro... Por el otro lado, la tierra invertida, embarrada, cambiada en multitud corporal indiferenciada, la tierra hablante y armada y como despertándose de un sueño calculado... Al oeste, el asesinato de la tierra roja olvidada bajo toneladas de acero y de hierro* [...]. *... Al oeste, la multitud; al este, el pueblo. Al oeste, la imagen; al este, la escena* [...] *... la fuerza invisible de las mutaciones completas y sin descanso, la escritura cuadrada que sacude el suelo más firme...»*

4. En fin, el cuadrado de la tierra o del mundo. Y nadie en ese teatro entrará si no sabe tomar medida decididamente de la tierra. (*«4. 24. (... El cuadrado que recorremos aquí es la tierra, pero esas cuatro superficies llenas remiten a un centro que no está allí, que no cuenta, de tal manera que la figura completa*



tiene una casilla vacía para el instante imposible de vivir, la suerte... Y, sin embargo, voy por ese dédalo de muertes [...] *damos vueltas transformándonos por ese laberinto sin aire y abierto en el aire...*» Luego: «*1. 77. ... "Les hacen aparecer sirviéndose del fuego (arriba, cielo) sobre la parte baja cuadrada (tierra) del caparazón" / ...*»), de tal suerte que el cuadrado de escritura informa a la vez a los plenos de escritura y a los blancos de esa casilla u hoja vacía que recibe como su simiente

«Faltando la hoja 25.ª
y yo presentándome 25.ª
y cogiendome las 24: entre las
cuales establezco una relación
y que encuaderno en un volumen

---

en el cual está
desarrollada esta hoja ausente

Las sesiones van de 4 en 4
y forman así un conjunto

.....»

«*tetra*, que señala la doble polaridad, es manifiesta en la *x* de *exceptuado, fuegos (feux)*, y en la cruz de *según tal oblicuidad por tal declividad*, pero más netamente aún en la imagen de la Osa que equivale a *têt* y expresa de hecho un resumen de la combinación cruz-círculo que es la esencia de la frase-título y de la doble polaridad: «têt» mamar *(téter)*... testarudo... testículo: novena letra del alfabeto hebreo, correspondiente a una *t* francesa articulada con énfasis (su forma más antigua es, en el alfabeto fenicio, la de un círculo circunscrito a una cruz. Es el prototipo de la *zeta* griega. Se supone que la palabra *têz* significaba antiguamente «serpiente»)»

(Nouveau Larousse). La idea es la de «la omnipresente Línea espaciada totalmente de cualquier otra» (648), de la serpiente de la Caída, de la esperma (de la vía láctea) que se enrosca sobre sí misma como la serpiente de la Cábala en un eterno regreso, igual que el ideograma, cometa, cola, pendiente de devenir, se enrosca en dirección de su cabeza (su origen), es decir el principio del Poema. La última Tirada de Dados es el germen potencial (esperma) de todo el Poema, y retoma la primera Tirada de Dados.»

La palabra «cuadrado» es, pues, una palabra cuadrada, una palabra-encrucijada. Por su casilla vacía o su cara abierta, sustraído el rostro, no encierra, sino que deja paso al cruce de los sentidos. El cuadrado prolifera.

Pero no se trata ya aquí de restaurar una mística o una poética del número. Ya no nos preguntamos «qué poeta vendrá a cantar ese panpitagorismo, esa aritmética sintética que empieza por dar a todo ser sus cuatro quantas, su número de cuatro cifras...», expulsando por doquier al *tetragrama* como otros al *tetrafármacon.* No hay aquí tampoco ninguna profundidad de sentido.

Pues al decir «esto *es* eso», «"esto" quiere decir "eso"» (no toméis más ejemplos, el cuadrado, paradójicamente, no era más que uno de ellos —un elemento, pues— y cada término del texto habría podido prestarse a ello, lo propio de los *Números* se basa en ese poder de sustitución y de abstracción formalizante) la forma misma de vuestra proposición, el «es» afiliado al *querer-decir,* esencializa el texto, lo sustancializa, lo inmoviliza. Su movimiento se ve entonces reducido a una serie de estancias y su escritura a un ejercicio temático. Ahora bien,

hay que elegir entre el texto y el tema. No basta con instalar la plurivocidad en una temática para volver a encontrar el movimiento interminable de la escritura. Esta no teje únicamente varios hilos en un solo término, de tal manera que tirando de los hilos se pueda acabar por desarrollar todos sus «contenidos».

Por eso es por lo que, en todo rigor, no se trata aquí de politemática o de polisemia. Esta propone siempre sus multiplicidades, sus variaciones, en el *horizonte*, al menos, de una lectura integral y sin ruptura absoluta, sin separación insensata, horizonte de una parusía final del sentido por fin descifrado, revelado, convertido en presente en la riqueza reunida de sus determinaciones. Cualquier interés que se le conceda, cualquier dignidad que se le reconozca, la plurivocidad, la interpretación que exige, la historia que allí se sedimenta quedan *vividas* como los rodeos enriquecedores y provisionales de una pasión, de un martirio significativo, testimoniador de una verdad pasada o futura, de un sentido cuya presencia se ha anunciado por enigma. Todos los momentos de la polisemia son, como lo indica el nombre, momentos del sentido.

Pero los *Números*, en tanto que números, no tienen ningún sentido, no tienen decididamente ningún sentido, ni siquiera plural. «El numerario, artefacto de terrible precisión, claro a las conciencias, pierde hasta un sentido...». En su movimiento al menos (la escritura al cuadrado, la escritura de la escritura que pasa por las cuatro superficies y no es *plurívoca* por la primera razón de que no reside esencialmente en la *vox*, en la palabra), los *Números* no tienen ningún contenido presente o significado. *A fortiori*, ningún referente absoluto. Por eso es por

lo que no muestran nada, no narran nada, no representan nada, no quieren decir nada (3. 31). Más precisamente, el momento del sentido presente, su «contenido» no es más que un efecto de superficie, la reflexión deformada de la escritura sobre el cuarto tablero, en el que caéis sin cesar, fascinados por el aparecer, el sentido, la conciencia, la presencia en general, la asistencia (a persona en peligro). El valor de «horizonte», la abertura pura e infinita para la presentación del presente y la experiencia del sentido, héla aquí enmarcada de pronto. Y he aquí que forma parte. Héla aquí partida. Es vuelta a poner en juego. Sus deformaciones no se regulan ya ni siquiera negativamente sobre alguna *forma*, otro nombre de la presencia. Las transformaciones del sentido no se basan ya en un enriquecimiento de la «historia» y del «lenguaje», sólo en determinada cuadratura del texto, en el paso obligado por una cara abierta, rodeando por una casilla vacía, en torno a la columna de fuego.

El concepto de polisemia pertenece, pues, a la explicación, al presente, de la recensión del sentido. Pertenece al discurso de asistencia. Su estilo es el de la superficie representativa. El enmarcamiento de su horizonte se olvida allí. La diferencia entre la polisemia del discurso y la diseminación textual es justamente la diferencia, «una diferencia implacable». Esta resulta, sin duda, indispensable a la producción del sentido (y por eso es por lo que entre la polisemia y la diseminación, la diferencia resulta mínima), pero en tanto que se presenta, se reúne, se dice, está allí, el sentido la borra y la rechaza. Lo semántico tiene como condición la estructura (lo diferencial), pero no es él mismo, en sí mismo, estructural. Lo seminal, por el contrario

se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a sí. Su empeño en la división, es decir en su multiplicación a pérdida y a muerte lo constituye como tal, en proliferación viva. Es en número. Lo semántico está allí ciertamente implicado y en tanto que tal está relacionado también con la muerte. La cuarta superficie es superficie de muerte, superficie muerta de muerte. Lo semántico significa, como momento del deseo, la reapropiación de la simiente en la presencia, la retención de lo seminal junto a sí en su re-presentación. La simiente entonces se contiene, para guardarse, verse, mirarse. Con ello es lo semántico también el sueño de muerte de lo seminal. El broche (y sus rimas). En el dispositivo acabado de la esfera, la fase polisémica de la diseminación se reproduce indefinidamente. El juego no resulta más finito que infinito. «*3. 83. ... / "El número que pertenece al concepto "número finito" es un número infinito" / ...*»

Tal es la franqueza de los *Números:* no podéis decir ya «la columna *es* allí esto, y esto otro y lo de más allá». La columna *no es*, no es nada más que el paso de la diseminación. Transparente como el aire ardiente en que el texto se abre camino. Proceso abierto del texto seminal. Y la significación «fálica» de la columna no es a su vez más que un efecto sémico —«lo que se llama presente»—, una reflexión sobre la cuarta superficie, el centro realizado y el dominio representado de la diseminación. Pero lleno de aire, puede siempre ser reemplazado, justamente por alguna otra columna, en la casilla vacía, en la columna de los números u objetos sustituíbles.

Es lo terrible de semejante necesidad que se limita y se tranquiliza por la construcción de una

cuarta y del sentido. Que es siempre *sentido del ser.* El «*es*», el ser como indicación de presencia, procura esa calma, esa conciencia de dominio ideal, ese poder de la conciencia de la monstración, la indicación, la percepción o la predicación, en la operación de la cuarta superficie. Cuyo discurso os dice: la columna *es* eso, *está allí,* evidente u oculta detrás de la multiplicidad de las apariciones, la columna *es.* Ahora bien, la columna no tiene ser, ni ser-allí, ni aquí ni en otro lugar. No pertenece a nadie. No tenéis sobre ella ningún dominio, no controlaréis nunca absolutamente su extensión. No la cogeréis en otro lugar para ponerla allí. No la citaréis a comparecer. Esa columna, al no ser (un ser), al no caer bajo el dominio del *es,* y toda la metafísica occidental, al vivir en la seguridad de ese *es,* ha girado en torno a la columna. No sin verla, sino, al contrario, creyendo verla. Y asegurarse, de verdad, como un centro, un lugar propio, en los contornos de su hundimiento.

Subversión del «*es*» que asegura a Occidente todos sus fantasmas de dominio (hasta el de sus fantasmas). En los *Números,* los poderes del «*es*» no resultan simplemente anulados. Son enumerados. Se da cuenta de ellos situándolos, enmarcándolos. Como el horizonte. Como el sentido del ser. El presente de indicativo del verbo ser, tiempo del gran paréntesis y de la superficie cuarta, está pues, preso en una operación que le divide por cuatro. Su predominio es limpiamente apartado —es decir jugado—, descuartizado por ser desde entonces enmarcado. Deberéis leer desde entonces el «*es*» en ese cuartel o en esa separación («término de blasón: Cuarto de un escudo repartido en cuatro partes. Las armas principales de la casa se ponen en el primero

y cuarto cuartel, es decir en los de la parte superior del escudo; se colocan en los otros dos las armas de las alianzas y de la línea materna») en que todo Occidente se separa de sí mismo.

Aunque no sea más que un triángulo, abierto en su cara cuarta, el cuadrado abierto afloja la obsidionalidad del triángulo y del círculo que con su ritmo ternario (Edipo, Trinidad, Dialéctica) han regido la metafísica. Los afloja, es decir que los delimita, los reinscribe, los re-cita (*«4. 84. (... eso proviene de que la línea ahora ya no se cierra ni en punto ni en círculo) ("la ciencia es el círculo de los círculos") y no alcanza ya tampoco su repetición...) — »*).

«Siendo 4 la cifra del cumplimiento en lo abstracto o de la cruz en el círculo... el círculo que contiene el 4, y lo regenta por la Triada, que es el primer módulo, la primera efigie o la primera imagen de la separación de la unidad.»

«Aquí la *cuadratura del círculo* es reunir en una totalidad el sexo masculino y el sexo femenino como se reúne en una misma figura o bien el círculo enmarcado o bien el cuadrado envuelto.» «... quien sigue a los filósofos a través de vientos y tempestades debería necesariamente partir a la búsqueda de la piedra filosofal, de la cuadratura del círculo...».

En las «separaciones insensatas» del *Drama*, en las «*fuentes casi estelares*» de los *Números*, «*sujetas a grandes separaciones*», el triángulo metafísico, «camino filosófico y más seguro», no puede ya cerrarse. Lo que queda invisible, porque se cree ver en ello, es una cuarta cara, un cuarto, no un tercio («como un ángulo a pérdida de vista de grullas friolentas meditando mucho [...] es quizá un triángulo,

pero no se ve el tercer lado que forman en el espacio esas curiosas aves de paso)».

No se puede, pues, descansar en la cópula. El acoplamiento es el espejo. El espejo se atraviesa *por sí mismo,* dicho de otra, forma, no se atraviesa nunca. La travesía no sobreviene accidentalmente al espejo —a Occidente—, está inscrita en su estructura. Que es lo mismo que decir que produciéndose siempre, no sucede nunca. Como el horizonte.

Y sin embargo el «*es*» que ha querido decir siempre el más allá del narcisismo se prende en el espejo. Leído en la separación, no sucede nunca. En tanto que está vuelto hacia el «*es*», el ser se mantiene desde ese momento bajo esa raspadura como cuadratura. No se escribe más que bajo la reja de las cuatro horcas.

Así más que la inmensa literatura aritmosofista y en lugar de añadir al tetrágono —o sagrado cuartenario— de Pitágoras, a los cuatro puntos cardinales de la Cábala, al Gran Cuaternario de Eckartshausen (cuatro es el número de la fuerza y de él nace el 10 como número universal: «La multiplicación del número, la extracción de su raíz, su multiplicación por sí mismo, y la consideración de la proporción de todos los números raíces con sus números raíces el es mayor secreto de la doctrina de los números. Es lo que se encuentra en todos los escritos secretos bajo la expresión: el conocimiento del gran cuaternario»), citas de Saint-Martin o de Fabre d'Olivet, de *Louis Lambert* o de *Séraphita,* etc., injertemos aquí un pensamiento de la época, incitándoos quizá a medir en él otra separación, entre separaciones.

Por ejemplo, a partir de este texto sobre otro texto ocupado en el franqueamiento de la línea

(«Ueber die Linie», que se puede traducir por *trans lineam* o *de línea*): «Conforme a lo cual la pre-mirada del pensamiento sobre ese terreno no puede escribir el «Ser» más que escribiéndolo así: ~~Ser~~. Esta tachadura en cruz no hace en primer lugar más que defender rechazando, a saber: rechaza esa costumbre casi inextirpable de representar a «el Ser» como un En-Frente que se mantiene por sí mismo, y que luego llega sólo en ocasiones al hombre... El signo de la tachadura en cruz, sin embargo, no puede después de lo que se ha dicho resumirse en un signo, en una raspadura simplemente negativa. Indica más bien las cuatro Regiones de la Esfera *(des Gevierts)* y su Reunión en el Lugar en que se cruza esa cruz... La multiplicidad del sentido en el decir no consiste en modo alguno en una simple acumulación de significaciones, surgidas al azar. Se basa en un Juego que permanece tanto más estrechamente retenido en una regla oculta, cuanto que se despliega ricamente. Esta regla quiere que la multiplicidad del sentido permanezca en equilibrio, y es el equilibrio en tanto que tal lo que experimentamos o reconocemos tan raramente como tal.»

Siempre para mantener la separación y dejarle su posibilidad, pongamos aún en juego lo siguiente: «Los Cuatro: la tierra y el cielo, los divinos y los mortales, forman un todo a partir de una Unidad *original*... A esta sencillez suya la llamamos el Cuadriparti [o Esfera: *das Geviert*]... Cada uno de los Cuatro refleja a su manera el ser de los demás. Cada uno se refleja entonces a su manera en su propio ser, volviendo a ese ser en el seno de la sencillez de los Cuatro. Esta reflexión no es la presentación de una imagen. Iluminando a cada uno de los Cuatro, la reflexión manifiesta su ser propio y lo lleva, en el

seno de la sencillez, hacia la transpropiación de unos a otros... La reflexión que libera ligando es el juego que confía a cada uno de los Cuatro a los demás, a partir de la transpropiación que los mantiene en su pliegue... Esa transpropiación expropiante es el juego de espejo del Quadriparti... El mundo es en tanto que juega ese juego. Esto quiere decir: el juego del mundo no puede ser, ni explicado por nada distinto, ni aprehendido en su fondo a partir de algo distinto... La unidad del Quadriparti es la Cuadratura *(die Vierung)*. Pero la Cuadratura no se opera en modo alguno de tal suerte que envuelva a los Cuatro y que, envolviéndolos, venga únicamente a añadirse a ellos después. Inmediatamente después de que la Cuadratura está acabada, cuando los Cuatro, una vez allí y presentes, se mantienen simplemente unos junto a los otros. La Cuadratura es *(west)*, en tanto que es el juego de espejo que hace aparecer, el juego de los que son confiados unos a otros en la sencillez. El ser de la Cuadratura es el juego del mundo. El juego del espejo *(Spiegel-Spiel)* del mundo es el corro del hacer-aparecer *(der Reigen des Ereignens)*. Por eso es por lo que el corro es el anillo *(Ring)* que se enrosca sobre sí mismo, en tanto juega el juego de los reflejos. Haciendo aparecer, ilumina a los Cuatro con la luz de su sencillez. Haciendo resplandecer, el anillo por doquier y abiertamente transpropia a los Cuatro y les lleva al enigma de su ser...»

«4. 28. (y he aquí la cara vuelta hacia vosotros: lo que entendéis por 'naturaleza'.....) — »

10. Los injertos, vuelta al sobrehilado

> «Lo esencial es hacer jugar al canto como *injerto* y no como sentido, obra o espectáculo.» *(Lógicas.)*
>
> «Volvamos pues como la religiosa Caldea nuestra vista al cielo absoluto en que los astros en una inextricable cifra han tomado acta de nuestro nacimiento y llevan la cuenta de nuestros pactos y de nuestros juramentos. Pero a falta de la polar para servir de referencia, sin planeta para calcular la altura, sin sextante y sin horizonte mira...»

Así se escribe la cosa. Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay más cosa que texto original.

Así todas las muestras textuales que escandan los *Números* no dan lugar, como habréis podido creerlo, a «citas», a «collages» ni incluso a «ilustraciones». No son aplicadas a la superficie o en los intersticios de un texto que existiría ya sin ellas. Y no se leen más que en la operación de su reinscripción, en el injerto. Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en

el hilado de un *sobrehilado.* Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno. Es definido (pensado) por la operación y a la vez define (es pensante) para la regla y el efecto de la operación. Por ejemplo para el fondo y la forma, «*1. 33. ... («El fondo y la forma han cambiado porque, habiendo cambiado las condiciones, nadie podrá proporcionar otra cosa que no sea su trabajo») ...* — ») o para la elipse: «*2. 98. ... «su desarrollo que hace aparecer la mercancía como cosa de doble cara, valor de uso y valor de cambio, no hace desaparecer esas contradicciones, sino que crea la forma en la que pueden moverse. Es además el único método para resolver contradicciones reales. Es, por ejemplo, una contradición que un cuerpo caiga constantemente sobre otro y, sin embargo, huya de él constantemente. La elipse es una de las formas de movimiento por las que esa contradicción a la vez se resuelve y se realiza*» / — ». No os alejéis ya de la elipse.

El trasplante es múltiple. «... la causa no es nunca la misma, pero la operación como de una suma que crece...» ... «Yo voy recogiendo aquí y allá de los libros las frases que me agradan, no para guardarlas, pues no hay dónde guardarlas, sino para traerlas a este estuche donde, a decir verdad, no son más mías que en su primer lugar.» Injertado en varios lugares, modificado en cada ocasión por la exportación, el retoño acaba por injertarse en sí mismo. Arbol finalmente sin raíz. Igualmente en ese árbol de los números y de las raíces cuadradas, todo es raíz, puesto que los propios injertos componen el todo del cuerpo propio, del árbol que se llama presente: cantera del sujeto.

Lo cual no resulta posible más que en la distan-

cia que separa al texto de sí mismo, permite el corte o la desarticulación de espaciamientos silenciosos (guiones, trazos, barras, cifras, puntos, comillas, blancos, etc.). La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto. Es en primer lugar numerosa o no es. Así es como la escritura fonética de los *Números* se encuentra injertada en escrituras de tipo no-fonético. En particular, en un tejido de ideogramas, como se dice, chinos. Y de los que se alimenta parasitariamente. Hasta aquí la introducción de las formas gráficas chinas —pensemos sobre todo en «Pound»— tenía como efecto, en la peor hipótesis, adornar el texto o adornar la página con un efecto suplementario de fascinación, surcarla liberando a lo poético de las exigencias de determinado sistema de representación lingüística; en la hipótesis mejor, hacer jugar a las fuerzas del dibujo, tales como pueden ejercerse inmediatamente para quien no conoce sus reglas de funcionamiento.

Aquí la operación es completamente distinta. El exotismo no juega ningún papel. El texto es penetrado de distinto modo, saca otra fuerza de una grafía que le invade, le enmarca de forma regular, obsesiva, cada vez más masiva, incontorneable, venida de más allá del espejo —del *es,* del *este*—, que actúa en la propia secuencia llamada fonética, trabajándola, traduciéndose en ella antes incluso de aparecer, de dejarse reconocer a posteriori, en el momento en que cae a la cola del texto, como un resto y como una sentencia. Su traducción activa ha sido clandestinamente inseminada, minaba desde hacía mucho el organismo y la historia de vuestro texto doméstico cuando puntúa su fin, como la marca registrada de un trabajo acabado, siempre en curso empero.

Y la fuerza de ese trabajo depende menos de un carácter aislado que de «frases», de un texto ya, de una cita. Nunca cita alguna habrá tan bien querido decir puesta en movimiento (forma frecuentativa del mover — *ciere)* y, tratándose del sacudimiento de una cultura y de una historia en su texto fundamental, solicitación, es decir, sacudida de un todo.

El espesor del texto se abre así sobre el más-allá de un todo, la nada o el absoluto exterior. Por lo que su profundidad resulta a la vez nula e infinita. Infinita porque cada capa abriga otra. La lectura se parece entonces a esas radiografías que descubren, bajo la epidermis de la última pintura, otro cuadro escondido: del mismo pintor o de otro pintor, poco importa, que habría, a falta de materiales o por buscar un nuevo efecto, utilizado la sustancia de una antigua tela o conservado el fragmento de un primer esbozo. Y bajo ésta otra, etc. Teniendo en cuenta de que al rascar esta materia textual, que parece hecha aquí de palabras, habladas o escritas, reconocéis a menudo la descripción de un cuadro salido de su marco, de otra manera enmarcado, recogido, después de efracción, en un cuadrilátero a su vez, sobre uno de sus lados, fracturado.

Todo el tejido verbal está allí preso, y vosotros con él. Pintáis, escribís leyendo, estáis en el cuadro. «Como el tejedor, pues, el escritor trabaja por el reverso.» «*4. 36. (... sois ahora ese personaje del cuadro que mira hacia el fondo del cuadro —de suerte que no hay ya espalda, justamente, no hay cara, y sois tragados por la 'tela', pero si intentáis advertirlo, vuelve el vértigo, el torneamiento negro que ilumina la ausencia de horizonte y de agua...)* — »

Gracias al movimiento incesante de esta sustitución de los contenidos, aparece que el borde del cua-

dro no es eso a través de lo cual habrá sido dado a ver algo, representado, descrito, mostrado. Había un marco, que se monta y desmonta, eso es todo. Sin incluso mostrarse, tal como es, en la consecuencia de las sustituciones, se forma y se transforma. Y esa operación que os recuerda, en el pluscuampresente, que había un marco en ese doble fondo, que se abría, es decir, se cerraba sobre un espejo, con eso es con lo que seréis mantenidos implacablemente desvelados.

Al borde. Despiertos al borde mismo. Atentos al borde de la esfera giratoria y mantenidos al borde del vértigo, pues mirando «hacia el fondo del cuadro» —en el que estáis— habréis sabido que su profundidad infinita era también sin fondo. Perfectamente superficial. Ese volumen, ese cubo era sin profundidad. Por eso habréis podido indiferentemente confundirlo con un cuadrado plano, una esfera (solar: mortal) dibujada en el suelo, hurtando el suelo en que su «*aguja*» (2. 46), su «*varita*» (4. 84), su caña está plantada («Esfera solar, instrumento que indica directamente la hora solar por medio de la sombra producida por una vara paralela al eje terrestre, la cual recibe el nombre de estilo.» *(Littré)*. Habréis dado la vuelta en torno a ella, indefinidamente, en el vértigo, siempre puestos fuera por la potencia de la remisión. No instalados fuera, pues el exterior absoluto no está fuera y no es habitable como tal; pero siempre expulsados, siempre en trance de expulsión, proyectados fuera de la columna de luz por la fuerza de rotación, retenidos también por ella. Por la abertura de la superficie cuarta o por la casilla vacía en el centro de los cuatro cuadrados, habréis sido arrastrados, sobrehilados en un trabajo aún interminado, interminable. El cuadrado o, si lo

queréis así, el cubo, no se cerrarán. Habrá sido necesario hasta no acabar escurrir (*v*: «cortar las barbas del pergamino») o escuadrar, «*4. 100. ([...] os, llevado, hasta la piedra que no es la piedra, multitud transversal, leída, colmada, borrada, quemada y que se niega a cerrarse en su cubo y su profundiad)* — $(1 + 2 + 3 + 4)^2 = 100$ —

Estáis cerca de la primera piedra —indescifrable—, que no es una o que, todas ellas, asombradas, preciosas o no, que han señalado vuestro camino, era, numerosa. *Calculus*. Guijarros.

XI. El excedente

> «Caminando llego a esos lugares en que dices que pereció el rey. Y a ti, mujer, diré la verdad de cabo a rabo. Prosiguiendo mi ruta, cuando me acerqué a ese triple camino...» *Edipo.*
>
> «El destino del rey debía ser el morir a manos del hijo que nacería de mí y de él. A Laio, empero, todo el mundo lo afirma, le asesinaron unos bandidos extranjeros, hace mucho tiempo, en un camino triple...» *Yocasta.*
>
> «Cuando llegó al umbral del pico que con escalones de bronce se hunde en la tierra, se detuvo en una de las numerosas rutas que se cruzan en ese lugar, cerca del vacío cráter en que está inscrito el juramento. [...]
>
> ... Al cabo de un instante, nos volvimos: Edipo ya no estaba allí, ya no había nadie...»
>
> *El mensajero (Edipo en Colona)*

Los *Números* se definen, en varias ocasiones, movimiento de *rodeo*. Con lo que comprenden todos

los discursos que podréis haber sostenido acerca de ellos. Los excesos de tales discursos estaban por adelantado fracasados, descontados. Por lo que los *Números* se re-marcan por sí mismos. El 10 comprende al XI. Su imperfecto desborda vuestro futuro anterior.

De tal modo que después de esta larga vuelta de la esfera, habéis vuelto a la piedra angular —y de espera—, llevados hasta la piedra que no es la piedra, tal como habrá sido planteada, en forma de pregunta *liminar:* ¿por qué otra enumeración, decididamente escrita, se habrá guardado, indescifrablemente?

¿Por qué este texto del exterior, drama esta vez sin misterio

(«Mist da Dr
Dr da Mist
| Cada *texto del Oe* es dado dos veces
| no son más que la misma cosa vueltas *(sic)*
Mist y Dr, Dr y Mist y | presentando
el uno fuera lo que
el otro oculta dentro [...]».

«suponiendo que el drama fuese otra cosa que apariencia o trampa para nuestra reflexión, reprime, disimula, y siempre contiene la risa sagrada que lo desanudará... que el enigma de detrás de ese telón no existe sino gracias a una hipótesis cambiante que resuelve poco a poco aquí y allá por nuestra lucidez: más, que el sobresalto del gas o de la electricidad, le gradúa el acompañamiento instrumental, dispensador del Misterio.»

sin secreto, sin enigma, sin clave sobre todo, no se deja *des*cifrar en su arquitectura exacta y premeditada?

Cuestión de piedra y de arquitectura en efecto, de teatro *(carrefourc)*, de templo, de columnas y de *limen*, como acabáis de señalarlo, de *pronaos:* «El *pronaos* era una parte separada del vestíbulo; formaba a menudo un emplazamiento cuadrado bastante grande, circunscrito a derecha e izquierda por las paredes de la *cella.*» *Quatremère de Quincy.*

Cuestión en el cruce de los caminos, cuestión de bifurcación o de bifurcación al cuadrado, cuestión de encrucijada, volviéndose doble, triple, cuádruple cada vía marcada con piedra. Duda parmenídica o, si lo preferís, edípica. Ya legible a través de la reja de hierro forjado del *Parque:*

«Tengo todo el tiempo. De nuevo extiendo las piernas, apoyando las zapatillas contra la reja de hierro forjado. [...] Allí abajo, un muchacho da golpes con el mango de su cuchara contra la mesa; se vuelven hacia él, le hablan vivamente. La mujer, gorda y morena, podría ser ella, sentada frente a mí y escogiendo sus platos con aplicación; sentada a mi izquierda en la gran habitación y mirando, por el vano vidriado, al agua oscura, al campo oscuro, y a la rápida intermitente claridad del faro, uno-dos-tres-cuatro —nada— uno-dos —nada— uno-dos-tres-cuatro; llevando un vaso a sus labios, apuntando hacia mí su tenedor [...]» Más adelante: «Así, escondido en el viejo chopo, oculto en su cabaña o su castillo (dos tablas atadas a la horquilla de una rama) podía observar, el niño, las idas y venidas por el jardín; la abertura en el interior de la casa, de una ventana o de una puerta; podía evaluar las fuerzas en presencia, situar las tropas, los equipos, las banderas; mudamente ordenar...»

Alejaros de los barrotes de ese *Parque*, del insomnio de ese niño, del «lecho de páginas de vite-

la». La secuencia 1 había tenido ya una «red»: *2. 46. ... aprendiendo así a reconocerme, y era como una red, una reja cuyos barrotes (paredes, líneas, palabras) estaban colocados contra mi rostro ya sin fin, sin descanso... Nadie había, pues, contado su historia* [...] .»

Litografía de esta cuestión sobre lo indescifrable, nacida en la *elipse* del nacimiento, carente como una letra a una palabra o una palabra a una frase (*«4. 88 (* [...] *«algo no ha sido dicho»* [...]—») y del cegamiento homicida, en la evidencia sin reserva (*«1. 5* [...] *comprendí que un único homicidio estaba constantemente en curso, que veníamos de él para volver a él a través de ese rodeo...»)* Era la prescripción elíptica del *Drama:* «Por el otro, hay . (Un punto en blanco, es eso). Imagino una trampa que funciona en el instante preciso en que creo ser más libre. Pues conozco y podría conocer otras lenguas, podría utilizar otra sintaxis —pero nada en el fondo habría cambiado ... ». *Números: «1. 13. ... El relato había comenzado bruscamente cuando yo había decidido cambiar de lengua en la misma lengua...»*

Lo que acabáis de leer en diagonal de tetralogía, he aquí una fuerte impresión de ello, aún hundida en la piedra. Habréis leído en las huellas antiguas de determinado cuchillo y de determinado aire, entre NATUS y NAOS, la elipse del nacimiento (de cierta A que vuelve a llevar a todos los orígenes) y la sustitución de U por determinada O cerrada. Lo indescifrable se entrega ahí como lo más fácil de entender:

«3. 19. ... había luego un cruce, una bifurcación, y había que escoger entre dos rutas, y la prueba estaba claramente indicada por las inscripciones gra-

badas a cuchillo sobre los muros... Sin embargo, las frases que estaban trazadas eran a la vez fáciles de conocer e imposibles de leer, se podía saber por adelantado lo que sugerían pero resultaba imposible verificarlas. En una de ellas, por ejemplo, se podía descifrar:

N T O S

lo que no correspondía a ninguna palabra conocida o entera... Se habría dicho que las letras se habían superpuesto con el tiempo a esas tres grandes fachadas que se alzaban allí, sin explicación, en la tarde quemada

se habría dicho que formaban los cuadros en ruinas de una historia desaparecida y que el propio aire había incidido la piedra para depositar en ella los pensamientos de la piedra que la piedra no podía ver...»

(Habréis comparado esa Y griega a la I china de la secuencia 3, luego a cierta V) «El anillo que le rodea, en la parte que está cerca de nuestra posición, está marcado con una hendidura longitudinal que, en efecto, le da vida, visto desde nuestra región, la apariencia vaga de una Y mayúscula... podemos decir de nuestro Sol que está positivamente situado sobre el punto de la Y en que se encuentran las tres líneas que la componen, e, imaginándonos a esa letra como dotada de cierta solidez, de cierto espesor, muy mínimo en comparación con su longitud, podemos decir que nuestra posición está en

el medio de ese espesor. Imaginándonos que estamos así situados, ya no tendremos que hacer ningún esfuerzo para darnos cuenta de los fenómenos en cuestión, que son únicamente fenómenos de perspectiva.»

Números indescifrables por el hecho mismo de que habrán sido inscripciones de fachada —pero de fachadaS (S diseminándooS, «S, dije, es la letra analítica; disolvente y diseminante, por excelencia... en ella encuentro la ocasión de afirmar la existencia, fuera del valor verbal tanto como del puramente jeroglífico, del habla o del libro mágico, de una secreta dirección confusamente indicada por la ortografía...») entre las cuales vuestra lectura será repercutida, escapándose finalmente a sí misma. Columna dividida, *Números* incansablemente extraídos de la cripta en la que los habréis creído encofrados. Indescifrables porque es únicamente en vuestra representación donde adoptaban el aplomo de un criptograma que oculta en sí el secreto de un sentido o de una referencia. X: no por la desconocida, sino por el quiasmo. Texto ilegible porque únicamente legible. Intraducible por la misma razón. Lo que allí se inscribía con la punta del cuchillo no habrá podido ser dicho, traducido, retomado en un discurso interpretativo, pues nada pertenecía allí al orden del sentido discursivo o del querer-decir. Indes-cifrable, pues, porque

1. lo que encadena el texto al número y a su cifra (a determinada escritura que no dice, que no habla ya) no se deja descomponer, des-hacer, desco-ser, descifrar;

2. algo, alguna parte en él, algo que no es nada y que no tiene lugar, no se deja ya contar, narrar, numerar, cifrar, descifrar.

Estas dos proposiciones se vuelven una contra otra, se desdoblan y se contradicen una a la otra. Forman un círculo cuadrado: los *Números* serían indescifrables porque algo en ellos excede a la cifra; y sin embargo serían indescifrables porque todo en ellos está no cifrado, sino de cifra. Indescifrables porque numerables, indescifrables porque innumerables. Inscripción contra — dicción a releer. Círculo de la cuadratura.

En primer lugar, está el pensamiento más fácil en apariencia, lo innumerable como «multitud» numerosa no es nada extraño a la esencia del número. Se pueden pensar sin contradicción los números innumerables. Los *Números* se mantienen siempre en relación con la diseminación sin límite —de los gérmenes, de la multitud, del pueblo, *etc.* (el *et coetera* mismo que, con la modificación que le fue antes impuesta, compone el primer ideograma (qúnzhòng), después del del cuadrado): «*2. 22. ... Millones de corazones latiendo, millones de pensamientos disfrazándose — y aquí, entrada del espacio, de las masas* 群众 » Lo innumerable es aquí el gran número como fuerza que no se deja ni contar, ni clasificar ni representar ni dominar, fuerza que excede siempre a la especulación o al orden de la clase dominante, y hasta a su propia representación. «*2. 42. ... Y volvía a ver yo la plaza cubierta de bruma, a los trabajadores reunidos con sus banderas, sus armas, y bajo la niebla blanca las manchas rojas de los paños desplegándose, respondiendo así a la llamada... Innumerables al alba, innumerables y por el momento al margen, vigilados, ciegos en la fuerza que pasa por ellos sin ser frenada, única posibilidad del pensamiento multiplicado, violento... Yo sostaba mi presa...*». Sometido a esa fuerza —fuerza

del número innumerable— el número numerable (del cuadrado cerrado o de la cuarta superficie no descontada) sujeta mal la barandilla. Juega un papel reactivo, opone su orden y sus marcos al vagabundeo seminal. Se agota controlándolo, se quiebra haciéndole frente

Pero todo eso ocurre *entre los números*. Lo innumerable que parece hacer saltar los marcos o saltar por encima del marco, habréis podido tenerlo en cuenta. Lo innumerable no viene simplemente a exceder o desbordar el orden numeral sobre sus fronteras, desde el exterior. Lo trabaja en su interior. El excedente pertenece de alguna manera a la columna de los números, a su estar a plomo. El número está siempre más allá o más acá de sí mismo, en la «distancia» que sabe leer la máquina. El exceso y la carencia proliferan y se condicionan mutuamente en la articulación suplementaria del uno y del otro. «El exceso en todo es un defecto.» «*3. 75. ... / '¿Quién es capaz de presentar su excedente a lo que falta?' / ...*» Igualmente la huella no se traza más que en la desaparición de su propia «presencia» de tal suerte que el trazado no es simplemente el otro y el exterior de la desaparición. Inscripción contra-dicción. El número, la huella, el marco son, pues, ellos mismos y su propio desborde. El *Parque* cuadriculaba ya un «silencio que encierra sin dejar huellas» y que está también, no obstante, sometido «a marchas interminables». El *Drama* consigna también muy regularmente la desaparición y la confusión de las huellas, «el fluir sin huellas, sin bordes». Esa relación con la ausencia de huellas, con lo innumerable —que es también lo innombrable— se señala en los *Números* como relación con lo que se llama mi muerte. Es constitutivo de mi «unidad», es decir, de

mi inscripción y de mi sustitución en la serie de los números.

Condición de posibilidad y de imposibilidad de la subjetividad trascendental. Unidad descifrable-indescifrable: «*2. 10. ... Yo debía a la vez señalar que era unidad entre otras, pero una unidad imposible de cifrar, perpetuamente excitada por su propio fin... Mi muerte, en efecto, comenzaba a hincharse en el fondo, y para ir lejos* — »

La recensión, como la de-nominación, hace y deshace, articula y desmembra, con un único y mismo gesto, el número y el nombre, los delimita en los rebordes sin cesar arrimados del sin-borde, del excedente, del sobrenombre. El estuche se abre y se cierra por ahí. Los números y los nombres faltan a la producción de la escritura, cooperando a ella con ese hecho, provocando en ella la superproducción —y una plusvalía— sin la cual ninguna marca se registra jamás. «*1. 41. ... no había ya explicación para decir lo que me pasaba... Yo estaba en el desarrollo y en el despliegue, y lo que se explica aquí, en mi lugar, debe ser vuelto a decir de otra manera, destruido... Quedaba yo vuelto hacia el foso que no pasa por los ojos, que no podría por un instante transformarse en huella y en número, hacia el nudo, el yugo, el barranco, la inutilidad de las palabras 'nudo', 'yugo', 'barranco'...*»

Igual que la cuarta superficie, que forma *parte* del cuadrado, refleja, deforma y abre el *todo* enderezado, da a ver sin ser vista, igual que cada ángulo de cuadrado pertenece a la totalidad de la superficie, pero la multiplica replegándola sobre sí misma —partiéndola en vez de curvarla—, la re-marca, la cierra y la fractura al mismo tiempo permitiendo siempre disponer en ella una superficie de asisten-

cia suplementaria, lateralidad proliferante que da a ver lo que no tiene nada que ver, igualmente el excedente forma parte del número y pertenece al medio que excede. Hace proliferar el excedente en su invisible columna. La columna de las palabras, la columna de los números es así supernumeraria. Es el elemento (el término y el éter) supernumerario de los números, alzada, (en) medio de la esfera solar, a pérdida de vista. «*4. 36. (... Ahora bien, este pensamiento no se encuentra: viene a la masa en que, sin embargo, el furor se retiene como un torrente cambiado y formado en columna de palabras y está precisamente en el signo que está de más* —) — (dong: *pene).*

Esa columna invisible, que os arriesgáis a identificar con el «*medio en que las cifras ya no tienen nada que ver* — (3. 59), es a la vez indecidiblemente, de un indecidible que propaga sus efectos en cadena, único e innumerable. No dominable en su altura, incontrolable en su extensión. Es única e innumerable como lo que se llama presente. Lo único —lo que no se repite— no tiene unidad, puesto que no se repite. Sólo lo que se repite en su identidad puede tener una unidad. Lo único no tiene pues, no es una unidad. Lo único es pues el *ápeiron,* lo ilimitado, la multitud, el imperfecto. Y, sin embargo, la cadena de los números está formada por únicos. Intentad pensar al único en plural, como tal, y al «único Número que no puede ser otro». Veréis nacer «*miles de millones de relatos*» y comprenderéis que un mismo término puede germinar dos veces —columna geminada— diseminándose en la sobreproducción. «Oh triple camino [...] Oh himen, himen [«vicioso pero sagrado», fijo pero reventado, como una pantalla brillante, como un ojo (1. 45)] me has

dado la vida y después de habérmela dado, has hecho germinar una segunda vez la misma simiente; has mostrado a la luz a padres hermanos de sus hijos, hijos hermanos de sus padres, esposas a la vez mujeres y madres de su marido, y todas las mayores acciones vergonzosas que pueden existir entre los hombres.» «... innumerables son las noches y los días que en su marcha el tiempo innumerable da a luz [« / «*el tiempo es tan ajeno al número mismo como los caballos y los hombres son diferentes de los números que los cuentan y diferentes entre sí*» / »] durante el transcurso de los cuales, a golpe de lanza, destruirán la amigable concordia de hoy, con un pretexto frívolo. Entonces, en su sueño, oculto bajo la tierra, mi frío cadáver por el brazo apartado del secreto que detenta, más bien que jugar como maníaco canoso beberá un día su sangre caliente, si Zeus es aún Zeus y si Febo, su hijo resulta veraz. Pero —pues no tengo ganas de revelar lo que no hay que decir—, déjame quedarme en donde empecé, observa únicamente tu promesa y nunca digas que has recibido en Edipo a un inútil habitante de ese país, si es que los dioses no me mienten» (*en Colona*). Pues «el mundo es el juego de Zeus o, en términos físicos, fuego consigo mismo. El Uno no es al mismo tiempo lo Múltiple más que en ese sentido». El fuego juega siempre con el fuego.

Como los Números se emplean en torno a esa excedentaria e invisible columna, en ella, quien no tiene nada que ver con la operación se quejará legítimamente de no tener nada que ver. Ni que tomar. En efecto. Se habrá quejado ya aquí o allá, agarrado a su lengua materna, observador pero ciego, porque ciego, en el cegamiento, en su columna partida, que impide la lectura, de semana en semana... «el

folletón, que rige la generalidad de las columnas... de las columnas de mercancías...» ¿Pero quién ha muerto? habrá preguntado completamente desnudo. «La simpatía iría al diario colocado al resguardo de ese tratamiento: su influencia, no obstante, es enfadosa, se impone al organismo, complejo, requerido por la literatura, al divino libro, una monotonía — siempre la insoportable columna que se contentan con distribuir allí, en dimensiones de página, cien y cien veces.»

«*4.48. (... Ahora comenzáis a comprender lo que esta novela persigue en la ciencia de su rodeo, sabéis ahora lo que es el rechazo de todo nacimiento, el cálculo que os hace dar con los ojos bien abiertos en otras relaciones)* — »

Habréis únicamente comenzado. Había que volver a empezar. «*lo que se explica aquí, en mi lugar, debe ser vuelto a decir de otra manera, destruido* (1. 14)», «Las Lecturas no tienen otra finalidad que mostrar esas relaciones científicas». Habréis dado con los ojos bien abiertos en otras relaciones, tal era la cadencia del excedente cantado a voz en grito.

Los límites del cuadrado o del cubo, despliegue y repliegue indefinidamente especulares del espectáculo, no habrán sido límites. Lo que allí se detenía, ya practicaba como una abertura, el espacio de su reinscripción, dejándose ya cercar, asediar por otro poliedro. Había otra geometría futura. Muy distinta. La misma.

Para empezar a comprender, «*había pues que volver a pasar por todos los puntos del circuito, por su red a la vez oculta y visible e intentar reavivar simultáneamente su memoria como la de un agonizante llegado al momento decisivo...*» (3. 87).

$(1 + 2 + 3 + 4)^{-2}$ veces. Por lo menos.

Apartándose de sí misma, formándose allí toda, casi sin descanso, la escritura con un solo trazo reniega y reconoce la deuda. Hundimiento extremo de la firma, lejos del centro, e incluso de los secretos que allí se comparten para dispersar hasta su ceniza.

Aunque la letra goce de fortaleza en sólo esa indirección, y poder siempre faltar le suceda, no lo utilizaré como pretexto para ausentarme de la puntualidad de una dedicatoria: R. Gasché, J. J. Goux, J. C. Lebenszteyn, J. H. Miller, otros, ahí está la ceniza, reconocerán, quizá, lo que interviene aquí de su lectura.

Diciembre de 1971

FUERA-DE-LIBRO, prefacios 5

LA FARMACIA DE PLATÓN 91

I. 1. Farmacea 96
2. El padre del logos 110
3. La inscripción de los hijos: Zeuz, Hermes, Zot, Nabû, Nebo 124
4. El fármacon 140
5. El farmakeus 175
II. 6. El fármacos 192
7. Los ingredientes: el afeite, el fantasma, la fiesta 203
8. La herencia del fármacon: la escena de familia 216
9. El juego: del fármacon a la letra y del cegamiento al suplemento 237

LA DOBLE SESIÓN 263

I. 265

II 341

LA DISEMINACIÓN 429

I. 1. El desencadenamiento 432
2. El dispositivo o marco 441
3. El corte 447
4. El doble fondo del pluscuampresente 457
5. Lo escrito, la pantalla, el estuche ... 468
6. El discurso de asistencia 484
II. 7. La ante-primera vez 493
8. La columna 509
9. La encrucijada del «Este» 521
10. Los injertos, regreso al sobrehilado 533
11. El excedente 538